

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LES *LIVRES-LIVRES*, DE LOUISE PAILLÉ : LES MODALITÉS D'ÉMERGENCE
D'UNE FIGURE DU LIVRE

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

AMÉLIE LANGLOIS BÉLIVEAU

MARS 2009

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à remercier mon directeur, Bertrand Gervais. Sans son soutien constant et sa très grande générosité, je n'aurais probablement jamais terminé ce mémoire. Sa disponibilité, son engagement et son intérêt toujours sincère pour mon travail m'ont donné l'impulsion nécessaire pour mener à bien ce projet. Merci aussi à Shawn, pour sa grande patience et ses encouragements dans les moments de questionnement. Finalement, je remercie également madame Louise Paillé, qui a répondu à mes questions et requêtes avec générosité.

TABLE DES MATIÈRES

| | |
|---|----|
| REMERCIEMENTS | II |
| RÉSUMÉ | V |
| INTRODUCTION | I |
| LE LIVRE D'ARTISTE ENTRE BIBLIOCLASME ET BIBLIOPHILIE | I |
| CHAPITRE I..... | 8 |
| CONSIDÉRATIONS SUR L'UTILISATION DU LIVRE ET SES PROCESSUS DE TRANSFORMATION DANS LA SÉRIE DES LIVRES-LIVRES | 8 |
| 1. 1 Rituels et sacralisation de l'objet livre | 10 |
| 1.2 Qu'est-ce qu'un livre d'artiste?..... | 17 |
| 1.3 L'intertexte | 28 |
| CHAPITRE II | 38 |
| LISIBILITÉ ET ILLISIBILITÉ : UNE LECTURE DU LIVRE D'ARTISTE SERMONS SUR LA MORT ET CE QUI S'ENSUIT..... | 38 |
| 2.1 L'illisible..... | 40 |
| 2.1.2 Le balancement entre deux systèmes sémiotiques : un essai de lecture | 48 |
| 2.2 Le lisible..... | 51 |
| 2.2.1 Dialogisme et carnavalesque dans Les sermons sur la mort et ce qui s'ensuit..... | 55 |
| 2.2.2 Féminisme et langage..... | 57 |
| 2.2.3 La lecture sous les mots | 59 |
| 2.2.4 « Un instant de passion t'appelle pour l'éternité. » | 63 |
| CHAPITRE III | 67 |
| L'ÉMERGENCE D'UNE FIGURE DU LIVRE..... | 67 |
| 3.1 L'origine et le développement de la notion de figure..... | 71 |
| 3.2 La construction de la figure..... | 75 |

| | |
|---|-----|
| 3.3 La spécificité de la figure du livre..... | 85 |
| CONCLUSION..... | 93 |
| L'ÉCRITURE COMME REPRÉSENTATION GRAPHIQUE | 93 |
| APPENDICE A..... | 100 |
| Texte surligné des Sermons sur la mort et ce qui s'ensuit | 100 |
| APPENDICE B | 101 |
| BIBLIOGRAPHIE..... | 102 |

RÉSUMÉ

Ce mémoire offre une analyse des *Livres-Livres*, la série de livres d'artistes créée par Louise Paillé. Le premier chapitre présente diverses considérations sur l'utilisation du livre et ses processus de transformation dans la série des *Livres-Livres*. Le fait que le livre, vu comme objet véhiculant le savoir, soit porteur d'un poids symbolique très lourd le rend un matériau de création particulièrement attirant pour certains artistes. Nous avons premièrement donné un bref aperçu historique expliquant pourquoi et comment le livre a acquis une si grande valeur symbolique, pour ensuite nous tourner vers le domaine du livre d'artiste, afin de montrer de quelle manière s'y intègrent les travaux de Louise Paillé. Finalement, nous nous sommes intéressés aux processus utilisés par l'artiste dans le cadre du développement de la série des *Livres-Livres*, c'est-à-dire le palimpseste, la citation et le collage.

Après avoir examiné la symbolique, les valeurs et les procédés qui ont mené à la création des *Livres-Livres*, nous avons déplacé notre attention vers la question de leur lisibilité. Les modifications que Paillé apporte aux livres qu'elle traite les rend illisibles, nous forçant, pour les comprendre, à revoir notre manière de concevoir la lecture. La seconde partie de notre deuxième chapitre est consacrée à l'analyse du seul livre d'artiste lisible créé par Louise Paillé, ce qui nous permet de valider nos hypothèses émises plus tôt.

Le travail fait par l'artiste sur les *Livres-Livres* est d'une ampleur considérable; elle y a passé de nombreuses années. Paillé a donc construit un réseau de sens très vaste, elle s'est appropriée l'objet livre et l'a réinvesti au point de lui donner un sens nouveau. Les implications de cette construction sont très larges, elles vont toucher à notre conception traditionnelle du livre, de la culture et de la transmission du savoir, mais elles restent en même temps liées à l'imaginaire de leur créatrice. Notre dernier chapitre traite ainsi de la construction, du développement et de l'émergence de ce que Bertrand Gervais appelle une *figure du livre*.

Mots clés : Livres-Livres, intertextualité, palimpseste, figure du livre

INTRODUCTION

LE LIVRE D'ARTISTE ENTRE BIBLIOCLASME ET BIBLIOPHILIE

Le livre d'artiste, bien qu'étant une pratique assez répandue, demeure un domaine d'étude assez marginal. Dans une société qui, comme la nôtre, s'est construite sur les pouvoirs du livre et de l'écrit, il convient toutefois de s'interroger sur ces pratiques hybrides, à la fois littéraires et artistiques qui donnent lieu à des œuvres se balançant entre biblioclisme et bibliophilie. En effet, la ligne est souvent très mince entre la destruction du livre et sa mise en valeur, son interprétation par un artiste. Il suffit de prendre pour exemple les travaux de Tom Phillips, de Rober Racine ou de Louise Paillé pour constater que la richesse de ces œuvres tient bien souvent de la destruction de l'objet livre. Cette destruction du texte ou de son support s'inscrit alors à la fois dans un processus réflexif en même temps que dans une pratique artistique prenant racine dans une conception riche et complexe de cet objet qu'est le livre. Alors que ce dernier est vu comme un moyen de transmission du savoir et de la connaissance, il traîne également à sa suite un certain nombre de valeurs ou de notions qui, depuis quelques décennies déjà, sont remises en question. Ces valeurs sont pour la plupart intimement liées au fait que les sociétés occidentales se sont construites en grande partie sur la puissance de l'écrit et du livre. Ainsi, des notions symboliquement très chargées, telles celles de vérité ou de savoir, leur ont graduellement été attachées.

Le fait que le livre soit porteur d'un poids symbolique aussi lourd le rend un objet de recherche et de création particulièrement attirant pour certains artistes. Le travail et les manipulations que les artistes opèrent sur le livre le font passer d'objet de lecture à objet de spectature, c'est-à-dire, d'art. Toutefois, le livre transformé, bien qu'il ne soit plus lisible, reste un objet d'étude particulièrement pertinent dans le cadre des études littéraires, dans la mesure où il nous renseigne sur une certaine conception de la culture littéraire et de la transmission du savoir. En effet, qu'il s'agisse de la destruction du support – le codex –, de l'ajout d'écriture manuscrite créant un palimpseste, ou à l'opposé, de la découpe des pages à l'obscurcissement du texte, les différents procédés de modification du livre sont autant

d'indices qui nous guident dans notre recherche. Nous avons donc décidé de nous pencher sur un exemple bien précis de livre d'artiste, afin de mieux comprendre, à travers une analyse poussée, comment se construit le sens dans un livre illisible, et ce que nous disent les procédés utilisés, plus précisément, sur notre conception de la culture et du livre comme véhicule du savoir, de la connaissance.

L'artiste québécoise Louise Paillé fait, depuis de nombreuses années, des livres d'artistes. Elle a créé une série de « livres urbains », constitués de morceaux de tôle reliés de manière à reproduire la forme d'un livre; elle a également fait des « livres objets », par exemple la série des *boîtes-messages*, qui présentent des boîtes de cigarettes ou de tabac dans lesquelles des messages ont été laissés. On retrouve également, dans la collection de livres d'artistes de la Bibliothèque Nationale du Québec, des livres composés des restes du mémoire de maîtrise de l'artiste, d'autres composés de radiographies, etc. Sa production artistique, bien qu'elle ne soit pas entièrement constituée de livres d'artistes, est jalonnée par un questionnement et une recherche constants à la fois sur l'objet livre, ainsi que sur les notions de récit et de texte.

Dans le cadre de son doctorat en études et pratiques des arts, qu'elle a fait à l'UQAM de 1997 à 2004, Louise Paillé a créé au moins cinq livres d'artistes, série qu'elle a intitulée les *Livres-Livres*. Pour ce faire, elle a recopié, à la main, l'intégralité de certains livres à l'intérieur d'autres. Elle appelle les livres qu'elle recopie « livres-déportés », et ceux dans laquelle elle le fait, « livres-porteurs ». La logique qui prévaut à la réunion des textes en est une d'association et de coup de foudre. Elle a, par exemple, recopié le texte de *La théorie de la relativité*, d'Albert Einstein, dans le livre *Le traité du paysage* de Léonard de Vinci, parce qu'elle voyait une correspondance claire entre le texte de de Vinci, qui mettait de l'avant une nouvelle conception de la perspective, c'est-à-dire l'illusion de la troisième dimension, et celui d'Einstein, qui introduit le temps comme une dimension de l'espace. *L'œuvre au Noir*, de Marguerite Yourcenar, a été recopié dans un manuel de chirurgie et de physiologie du Moyen-Âge, créant de ce fait un dialogue entre deux textes présentant des conceptions différentes de ce qui compose l'être humain.

En recouvrant les livres d'une graphie serrée et régulière, Paillé crée des motifs d'écriture – souvent des croix – et utilise différentes couleurs. Toutefois, alors qu'elle s'efforçait au départ de laisser les deux textes lisibles, elle a progressivement délaissé cet aspect de l'écriture pour plonger plus profondément dans le tracé et le motif. C'est donc dire que le palimpseste est la méthode de travail privilégiée par l'artiste, mais qu'il s'agit d'une forme bien particulière, dans laquelle la lisibilité n'est plus un impératif.

Dans le cadre de notre mémoire de maîtrise, nous avons adopté comme ligne directrice notre propre position de lectrice. Comment, en effet, lire un livre illisible? Quelles sont les modalités d'analyse offertes par l'œuvre? C'est ainsi que notre démarche se pose comme étant tout d'abord une analyse de notre lecture, de notre conception de la construction du sens, plutôt qu'une analyse de l'œuvre en tant que telle. Nous avons divisé ce mémoire en trois parties qui permettent chacune une plongée plus avant dans l'œuvre. Le premier chapitre se propose d'examiner les conditions d'émergence du livre d'artiste ainsi que des procédés utilisés par Louise Paillé dans les *Livres-Livres*. Le deuxième chapitre se concentre plus précisément sur les *Livres-Livres* en tant que tels, et tente de montrer la construction de leur lecture. Quant au dernier chapitre, il plonge dans l'élaboration, dans la création de l'œuvre, pour mieux cerner les modalités d'émergence d'une *figure du livre*.

Afin de mieux comprendre les implications d'un travail artistique sur le livre, nous avons cru nécessaire de faire un retour rapide sur l'histoire du livre, de son développement comme outil de travail et de recherche essentiel. Depuis le Moyen-Âge, le livre a acquis une valeur symbolique partagée par peu d'autres objets quotidiens : il est à la base de notre système d'éducation et traîne à sa suite une série de valeurs importantes dans la pensée occidentale. Nous verrons, dans le premier chapitre, comment l'utilisation du codex s'est répandue grâce, entre autres, au christianisme, et comment la religion en a marqué l'usage¹. Un déplacement de ces valeurs s'est lentement opéré, en même temps que le développement de la notion d'auteur, pour se rendre jusqu'à nous. Bien que les valeurs associées au livre se

¹ Pour ce faire, le livre d'Yvonne Johannot, *Tourner la page. Livre, rites et symbole*, nous sera essentiel (Grenoble, Éditions Jérôme Million, 1994 [1988]).

modifient avec le temps, l'usage qui lui est réservé – véhicule neutre d'un texte – n'a pas changé et, à quelques exceptions près, n'a été que peu remis en question.

Toutefois, à partir du poème *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, de Mallarmé, un courant artistique s'est développé, qui a pris le livre comme objet de pratique. Des questionnements sur la forme du livre, et sur ses capacités à porter un récit, ont amené plusieurs artistes du XX^e siècle à inventer, à proposer différentes formes de livre, divers moyens de rendre un récit. La seconde partie de notre premier chapitre sera ainsi consacrée à présenter une brève histoire et un aperçu de ce qu'est un livre d'artiste. Dans la mesure où ces œuvres ne sont bien souvent pas lisibles, nous tenterons également de montrer en quoi une analyse littéraire de ces œuvres est pertinente dans le cadre d'une recherche en études littéraires.

Nous nous tournerons finalement, dans la dernière partie de notre premier chapitre, vers les procédés utilisés par Louise Paillé pour créer les *Livres-Livres*, c'est-à-dire principalement le palimpseste, la copie et la citation. La posture adoptée par l'artiste s'inscrit à la fois dans une filiation directe avec celle prise par les moines copistes du Moyen-Âge, mais elle s'en éloigne aussi d'une manière claire. Paillé passe outre l'impératif de lisibilité imposé aux copistes, ce qui rend le procédé en quelque sorte caduc. Nous examinerons les implications historiques et théoriques d'une telle posture, entre autres à l'aide du texte fondateur de Gérard Genette, *Palimpsestes*², mais également à travers le spectre de *La seconde main*³, d'Antoine Compagnon. Leurs travaux sur le palimpseste et la citation nous aideront à mieux cerner l'idéologie qui sous-tend la création des *Livres-Livres* : en effet, Louise Paillé voit chaque texte comme un système d'influences et de correspondances, comme une multiplicité de couches de sens superposées.

Après avoir examiné la symbolique, les valeurs et les procédés qui ont mené à la création des *Livres-Livres*, nous déplacerons notre attention, dans le second chapitre, vers la

² Paris, Seuil, 1982.

³ Paris, Seuil 1979.

question de leur lisibilité, c'est-à-dire que nous tenterons d'en établir les modalités de lecture. Pour ce faire, la sémiotique peircéenne nous sera un outil essentiel, dans la mesure où elle permet de définir et d'expliquer ce qu'est une situation d'illisibilité. Dans le cas des *Livres-Livres*, la lisibilité se situe dans le questionnement amené par la spectature, par la manipulation des œuvres. L'opacification des deux récits portés par le livre nous force à aller chercher la lisibilité ailleurs que dans le texte, ailleurs que dans la compréhension directe des mots et des phrases qui sont devant nous. La question de la lisibilité est particulière aux livres d'artistes, parce que, pour être considérés comme tels, ils doivent bouleverser ou remettre la lecture en question, au point où Anne Moeglin-Delcroix affirme qu'il s'agit sans doute d'une manière de les définir. Comme elle le dit,

il n'est de description ou d'interprétation de ces livres qui ne s'ancre sur l'expérience de leur lecture, au point de n'être qu'une lecture un peu plus lente parce que plus attentive, plus méthodique, plus inquiète de ses propres opérations⁴.

Nous présenterons, dans la seconde partie du deuxième chapitre, une analyse du seul livre d'artiste lisible de Louise Paillé, les *Sermons sur la mort et ce qui s'ensuit*. Bien que ce livre ne fasse pas directement partie de la série des *Livres-Livres*, il a été créé au cours de la même période, et est soutenu par une réflexion et des questionnements semblables, ce qui nous permet de l'utiliser ici pour illustrer notre propos. Alors que les *Livres-Livres* prennent la forme d'un palimpseste, les *Sermons sur la mort et ce qui s'ensuit* sont en quelque sorte leur négatif, c'est-à-dire qu'ils peuvent être qualifiés de palimpseste inversé. Au lieu de copier un second livre à l'intérieur du premier, l'artiste a surligné des mots du texte premier qui, lus les uns à la suite des autres, forment un nouveau récit. La confrontation des deux récits qui s'opposent – un récit érotique est tiré des sermons – est riche en possibilités interprétatives, et nous permettra de montrer et d'illustrer la vision du livre développée par Louise Paillé dans ses *Livres-Livres*.

Notre troisième chapitre traitera de la construction, du développement et de l'émergence de ce que Bertrand Gervais a appelé une *figure du livre*. Le travail fait sur les *Livres-Livres*

⁴ Anne Moeglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste*, Paris, Jean-Michel Place, Bibliothèque Nationale de France, 1997, p. 11.

est d'une ampleur considérable; elle y a passé de nombreuses années, elle en a fait son sujet de doctorat. Cette obsession pour le livre est d'autant plus remarquable qu'elle s'étend au reste de sa production, au point où il devient difficile d'en isoler les *Livres-Livres*. Paillé a donc construit, au fil des ans, un réseau de sens très vaste, elle s'est appropriée l'objet livre et l'a réinvesti au point de lui donner un sens nouveau. Les implications de cette construction sont larges, elles vont toucher à notre conception traditionnelle du livre, de la culture et de la transmission du savoir, mais elles restent en même temps toujours liées à l'imaginaire de leur créatrice.

Afin de montrer les liens qui unissent les différents emplois du terme à une conception contemporaine de la figure, nous présenterons un bref résumé de son utilisation, définie par Erich Auerbach dans *Figura*⁵. Auerbach en retrace l'application depuis ses origines gréco-romaines jusqu'à sa reprise et son appropriation par le christianisme. Le fil conducteur qui en lie les différents usages est celui de la représentation, c'est-à-dire de l'investissement, par l'imaginaire, d'un certain espace.

À partir de ce point de départ, nous présenterons les prémisses d'une définition contemporaine de la figure en nous basant principalement sur les travaux de Bertrand Gervais dans *Figure, lectures*⁶. Une figure est un objet du monde dont la valeur sémiotique a été déplacée et réinvestie afin de refléter un travail éminemment personnel de reconstruction, de prise de possession de cet objet bien particulier. Nous verrons les modalités de transformation d'un objet en figure en nous aidant principalement du texte écrit par Louise Paillé dans le cadre de son doctorat, *Livres livres : la démarche de création*⁷. Dans ce dernier, elle a décrit d'une manière détaillée son processus créatif, ce qui nous permet de comparer et d'analyser avec précision les modalités d'émergence de la figure. Nous circonscrivons finalement notre recherche en nous penchant plus précisément sur les spécificités de la figure du livre. Dans la

⁵ Paris, Belin, coll. « L'extrême contemporain », 1993.

⁶ Montréal, Éditions Le Quartanier, coll. « Erres essais », 2007.

⁷ Trois-Rivières, Éditions d'art Le Sabord, coll. « Excentriq » 2004

mesure où elle vise un objet bien particulier, la construction d'une figure du livre appelle un réinvestissement plus ciblé, mettant en cause les valeurs précises que le livre traîne à sa suite.

CHAPITRE I

CONSIDÉRATIONS SUR L'UTILISATION DU LIVRE ET SES PROCESSUS DE TRANSFORMATION DANS LA SÉRIE DES *LIVRES-LIVRES*

Nous vivons dans une société qui s'est construite sur la puissance de l'écrit. Depuis le Moyen-Âge, la transmission du savoir intellectuel, sur lequel repose un pouvoir symbolique immense, est basée non seulement sur le texte, mais aussi sur son support : le livre. Encore aujourd'hui, et de plus en plus, bien que règne une certaine inquiétude face à l'avenir de l'imprimé, nous sommes saturés d'écrits et notre quotidien ne saurait se concevoir sans lecture. Le statut du codex, depuis les débuts de son utilisation, est changeant, passant du simple support de la voix au véhicule principal de la pensée. L'importance qu'a prise la figure de l'auteur, dans la culture occidentale, est également tributaire de la valeur accordée au livre, et nous verrons que ces valeurs sont bien souvent associées à la vérité, à l'autorité, à la puissance ou même à la subversion. Le livre, en devenant au cours du Moyen-Âge l'objet privilégié à travers lequel l'auteur pouvait diffuser sa pensée, a acquis une valeur symbolique immense et complexe. Mircea Eliade a qualifié de « réceptacles du sacré » les objets auxquels sont attribués une telle importance¹.

À l'instar de tous ces objets auxquels l'être humain a conféré une grande valeur symbolique, le livre a généré des représentations qui ont tenté de renverser le système de valeurs qu'il traînait à sa suite. Nous étudierons une de ces représentations, la série des *Livres-Livres*, faite par l'artiste québécoise Louise Paillé entre les années 1993 et 2001. Pour créer cette série, l'artiste a retranscrit à la main et dans leur intégralité le contenu de certains livres – qu'elle appelle les *livres déportés* –, à l'intérieur d'autres livres, qui sont, eux, les *livres porteurs*. Sa graphie est régulière, et l'artiste présente divers motifs en changeant les couleurs d'encre et en orientant différemment les blocs d'écriture. Le résultat est un

¹ Cité par Yvonne Johannot dans *Turner la page, Livre, rites et symboles*, Grenoble, Éditions Jérôme Millon, 1994 [1988], p. 6.

palimpseste illisible, un livre transformé d'objet usuel en œuvre d'art unique. Louise Paillé détruit les livres avec un surplus d'écriture, elle les rend « inutilisables » avec leurs propres armes : les mots, l'écriture.

Nous commencerons, dans ce chapitre, en examinant par quels processus – religieux, sociaux et culturels – l'objet-livre, le codex, a été doté d'un si grand pouvoir symbolique. Le livre et l'écriture sont au cœur de la construction du système de valeurs dont nous sommes aujourd'hui tributaires, dans la mesure où ils ont été conçus pour véhiculer un ensemble de propositions, de méthodes favorisant la transmission du savoir. La linéarité de l'écriture, son abstraction, la construction et les divisions du livre sont autant de moyens de promouvoir ainsi que de soutenir une certaine conception de la pensée et du savoir. Nous déplacerons ensuite notre attention sur la valeur accordée au processus d'écriture et à la figure de l'auteur. Louise Paillé, dans son travail sur les *Livres-Livres*, fait en effet de l'écriture son principal outil à la fois pour détruire le livre – qui, après avoir été traité, n'est plus lisible – et pour construire une œuvre d'art. Nous verrons comment et à quel point cette utilisation de l'écriture subvertit notre conception usuelle du livre, mais aussi de la culture et de la transmission du savoir.

Un objet si culturellement chargé est forcément intéressant pour des artistes, qui en font un matériau de travail riche en possibilités de transformations. C'est ainsi que l'œuvre de Louise Paillé s'inscrit dans un large mouvement artistique, celui des livres d'artistes. Ce mouvement, bien que né, entre autres, grâce aux travaux de Mallarmé sur le livre – pensons à son poème *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* – et aux œuvres typographiques des avant-gardes du début du siècle dernier qui ont permis de voir la page (ou la double page dans le cas de Mallarmé) comme un espace pictural, s'est surtout développé au cours des trente ou quarante dernières années. Le champ de possibilités offert par le livre est si vaste qu'il est parfois difficile de s'y situer et d'évaluer, de comprendre les différentes pratiques des artistes. Nous offrirons donc un rapide panorama de ce champ, afin de montrer où se situent les *Livres-Livres* et de préciser les éléments de réflexion qu'ils mettent en jeu.

Finalement, nous nous pencherons sur le procédé principal utilisé par l'artiste dans la réalisation de la série. Les *Livres-Livres* sont constitués de multiples couches d'écriture,

qu'elles soient imprimées ou manuscrites, faisant du palimpseste le moyen privilégié de construction de l'œuvre. Comme les œuvres créées par Louise Paillé sont d'abord des œuvres visuelles (les livres de la série sont illisibles) bien que constituées presque exclusivement de texte, il faut toutefois comprendre ici le terme de palimpseste dans toutes les acceptations littéraires et artistiques qu'il peut prendre, c'est-à-dire qu'il est également collage, citation, intertextualité².

1. 1 Rituels et sacralisation de l'objet livre

L'utilisation du livre comme objet de réflexion et de travail est un choix lourd de signification. En effet, il s'agit d'un objet qui est à la fois parmi les plus usuels de notre société, et un des plus connotés. Paradoxalement, le livre en tant que tel n'a que peu de valeur matérielle; c'est le texte qu'il contient qui retient toute notre attention. Dès que nos yeux se posent sur la page, l'objet-livre devient invisible pour laisser toute la place au texte, à l'écrit. Pourtant, la civilisation occidentale s'est construite en grande partie à travers sa relation au Livre, qui est elle-même fortement basée sur le développement de la religion chrétienne³, et il est évident que la relation que les chrétiens ont développée avec leur livre, la Bible, est directement liée à celle que les Juifs (le peuple du Livre) entretiennent avec la Torah⁴. Bien que le codex ait existé longtemps avant les débuts de la chrétienté, l'essor de son utilisation est directement lié à celui de la religion chrétienne. Au sujet de l'importance qu'a prise le livre en tant qu'objet culturel, Danielle Blouin explique que :

Cette capitale [le Livre] est un privilège typographique que partagent d'autres mots clés correspondant à des notions fondatrices de l'histoire, notamment la Vérité, la Parole, la Liberté. Voilà qui est peu dire de la charge symbolique investie par les sociétés occidentales dans l'objet livre, sinon qu'originellement, celui-ci remplissait

² Nous nous référons bien entendu au texte fondateur de Gérard Genette, *Palimpsestes* (Paris, Seuil, 1982), mais aussi à celui d'Antoine Compagnon, sur la citation, *La seconde main* (Paris, Seuil, 1979).

³ À ce sujet, voir Yvonne Johannot, *op. cit.*

⁴ Toutefois, notre réflexion se limite ici à la symbolique du livre en tant que codex, et non comme rouleau ou volumen. La forme spécifique du codex et l'utilisation tout aussi spécifique qui en découle est suffisamment différente de l'utilisation du rouleau pour que nous nous limitons à ce premier.

une fonction médiatrice entre le message divin et sa consignation matérielle dans notre monde sublunaire⁵.

Les origines religieuses du livre lui imposent l'influence du sacré, qui fait « peser sur lui un poids de cohérence tel qu'il est relié ainsi, à travers toute une mythologie, au passé et à l'avenir, qu'il prend sens en donnant sens à lui-même et, à travers lui, à nous-mêmes et à notre vie. »⁶ Ainsi, bien que le statut du livre ait changé avec les années, jusqu'au point de voir ses origines religieuses presque disparaître, il reste un fil qui le relie directement à celles-ci et qui permet d'expliquer son statut au sein de la société occidentale. Ce lien ténu, c'est son origine divine – la Bible contient la parole de Dieu –, ainsi que le passage progressif d'une conception orale de l'écriture vers une plus grande littérisation, ce qui a permis le développement de la notion même d'auteur.

Un mouvement philosophique et idéologique important, encouragé entre autres par saint Jérôme, prenant Dieu et quelques apôtres comme les seuls auteurs dont la lecture était nécessaire aux chrétiens, s'est déployé au cours des premiers siècles du développement de l'Église catholique, qui a progressivement proscrit la lecture et par conséquent la copie de textes païens. Les moines copistes, depuis les IV^e – V^e siècles, étaient considérés comme de simples artisans dont le travail n'avait pour but que de rendre compte de la parole de Dieu, de la propager. L'écriture était alors conçue comme la consignation d'une parole, destinée à être lue à voix haute. Tout comme, pendant l'Antiquité, les sculpteurs étaient considérés comme des artisans qui, par leur travail, faisaient surgir ce qui se trouvait dans la pierre, les copistes se devaient de n'être que les mediums d'une transmission divine. Dans un tel contexte, la notion d'auteur n'était pas même envisageable.

L'urbanisation progressive a entraîné et bénéficié d'une utilisation plus généralisée de l'écriture, principalement par les marchands et les banquiers⁷. L'urbanisation de l'Europe

⁵ Danielle Blouin, *Un livre délinquant. Les livres d'artistes comme expériences limites*, Saint-Laurent, Éditions Fides, 2001, p. 24.

⁶ Citation de Mircea Eliade tirée du livre d'Yvonne Johannot, *op. cit.*, p. 6.

⁷ Frédéric Barbier explique ainsi la relation qui se développe entre l'écrit et l'urbanisation : « Mais si la ville marque l'espace privilégié de l'innovation, elle bénéficie en retour de la montée en

médiévale, à partir du XI^e siècle, a marqué le développement à la fois des universités et des bibliothèques publiques (en opposition aux bibliothèques des monastères). Le mode de vie urbain s'est ainsi développé en étroite dépendance avec l'écrit. De par sa relation au temps, ce nouveau mode de vie est fondamentalement différent de l'ancien, le rural. Alors que le temps rural médiéval – intimement lié à l'oralité – est marqué par les saisons et les fêtes, la temporalité urbaine l'est par sa relation à l'écrit, qui la codifie pour la faire entrer dans un temps créé et ordonné par l'être humain, ce que Frédéric Barbier appelle le « temps de l'administrateur (les impôts!) et du financier (le calcul des redevances et des taux d'intérêts)⁸. » Bien que l'utilisation de l'écrit se généralise et qu'elle entraîne un nouveau mode de vie auquel sont assujettis même les illettrés, ces derniers constituent toujours une très grande majorité de la population. Seuls les nantis – les bourgeois – sont lettrés, ce qui donne au livre un prestige certain.

À mesure que l'usage du livre et de l'écrit grandit, leur statut se modifie. Le nombre d'étudiants augmente et ainsi la circulation des idées; le besoin se fait sentir pour un plus grand nombre de livres, qui pourraient représenter la pensée de leur auteur en son absence et diffuser plus largement sa réflexion. De la transcription de l'oralité, le texte devient le véhicule d'une pensée, qui était au départ celle d'un commentaire sur les Écritures. Ce changement de paradigme dans notre conception de l'écrit s'est fait avant même l'arrivée de l'imprimerie, il a en quelque sorte pavé la voie à une civilisation qui a donné un « privilège absolu à l'écriture », pour reprendre l'expression de Michel Foucault⁹.

puissance de la civilisation de l'écrit pour asseoir et développer son pouvoir : documents écrits, titres de propriété, pièces comptables, rôles d'enregistrement, livres enfin sont d'abord en ville. » *L'Europe de Gutenberg, Le livre et l'invention de la modernité occidentale*, Paris, Belin, 2006, p. 24.

⁸ *Ibid.*, p. 25.

⁹ *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1966, p. 53. Il poursuit en écrivant que « [l']imprimerie, l'arrivée en Europe des manuscrits orientaux, l'apparition d'une littérature qui n'était pas faite pour la voix ou la représentation ni commandée par elles, le pas donné à l'interprétation des textes religieux sur la tradition et le magistère de l'Église – tout cela témoigne, sans qu'on puisse faire la part des effets et des causes, de la place fondamentale prise, en Occident, par l'Écriture. » (p. 53) Bien que Foucault ne le mentionne pas, il nous semble important de souligner que l'imprimerie a été inventée en Europe après l'arrivée des manuscrits orientaux et *après* « l'apparition d'une littérature qui n'était pas faite pour la voix ».

Le livre, de par son lien presque immédiat avec le sacré, est directement associé à la fois à la vérité et à l'autorité, bref, à la Loi. D'ailleurs, après avoir été un réceptacle de la parole de Dieu, le second emploi connu des livres a été de recueillir les textes de loi. Le codex est vu comme le réceptacle d'une parole sacrée, et à mesure qu'il devient un véhicule autonome de la pensée, entraînant, tout d'abord, une augmentation considérable des livres produits, puis, le développement de la notion d'auteur, son statut premier d'être porteur d'une parole sacrée est demeuré. Yvonne Johannot dit au sujet de la sacralité du livre :

[...] pour qu'un système pédagogique soit basé sur le livre en tant que lieu privilégié de connaissance, il a fallu que le livre héritât de la sacralité dont l'avait doté la religion chrétienne en tant que lieu de globalisation se voulant cohérente, et que ceux qui président à sa pratique, c'est-à-dire ceux qui transmettent la connaissance, occultent le caractère arbitraire de cette sacralité, afin que le savoir qu'il contient puisse être donné pendant des siècles pour exclusif¹⁰.

Il y a donc une prise de pouvoir directement associée à la fonction d'écrivain, à la notion d'auteur : au-delà d'être celui qui écrit, il est celui qui possède le droit au discours¹¹.

Bien que Louise Paillé travaille sur le livre, et ce choix a été l'objet de notre attention jusqu'à présent, il ne faut pas négliger le fait que son travail est tout d'abord une *écriture*. Jacques Derrida, dans *De la grammatologie*, pose la question de l'origine du texte c'est-à-dire qu'il nous amène à nous questionner sur la différence ontologique qui existe entre écriture et texte¹². Plus que la simple différence entre processus (écriture) et résultat (texte), l'écriture est à mettre en lien direct avec la trace, qui elle-même se situe avant le logos, c'est-à-dire la prise de possession des choses par l'esprit. Le texte, lui, s'inscrirait davantage du côté de la rationalité, de la mise en forme – du logocentrisme, donc. Cette vision du texte et de l'écriture correspond bien à celle véhiculée à travers le travail mis en place dans les

¹⁰ Johannot, *op. cit.*, p. 198

¹¹ *Ibid.*, p. 114, « [...] car si le livre devient objet hautement privilégié, portant le poids symbolique de toute la sacralité de ses origines, il n'en est pas moins, par ailleurs, le lieu où s'expriment certains hommes – se considérant comme une « élite » – qui du même coup sacralise son propre discours. »

¹² Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, pp. 109-110.

Livres-Livres. La trace occupe l'espace de la page dans les travaux de Louise Paillé; l'écriture n'est pas le prélude au texte, son étape préliminaire, elle devient pur *tracé* (puisqu'on ne peut sans doute pas parler de trace au sens strictement derridien). Le texte, lui, est recouvert par l'écriture, renversant ainsi l'ordre traditionnel qui va d'écriture à texte.

La posture de Louise Paillé s'apparente très fortement à celle des moines copistes. Elle passe d'innombrables heures penchée au dessus des livres sur lesquels elle écrit, elle vit les mêmes douleurs physiques – raideurs, fatigue – et en arrive à un produit fini relativement semblable. Il est impossible, en regardant les *Livres-Livres*, de ne pas penser aux manuscrits qu'ont copiés les moines et les clercs pendant plusieurs centaines d'années. En plus de sa posture physique qui rappelle celle des moines copistes, l'artiste se pose comme eux davantage comme artisan que comme auteur. Le texte qu'elle écrit n'est pas le sien, elle *copie* celui d'un autre, le déplace en le reproduisant. Ce déplacement n'est pas qu'utilitaire, bien au contraire. Alors que les moines copistes devaient respecter la lisibilité du livre¹³, tout en en faisant une œuvre esthétiquement riche et élaborée, Louise Paillé brise ce « devoir » de lisibilité. En faisant de la copie un procédé strictement artistique, elle fait passer l'écriture de forme sémiotique à a-sémiotique. Comme nous le verrons plus en détails au chapitre suivant, l'illisibilité des *Livres-Livres* force la lectrice à se questionner sur ses processus de lecture, sur son rapport au livre et, ultimement, à la culture.

Le rapport qu'entretient Louise Paillé avec l'écriture et le livre est symptomatique d'un lien d'attachement paradoxal à ceux-ci. Elle n'hésite pas à avouer un amour particulier pour cet objet qu'est le livre, une bonne partie de son œuvre l'utilise comme matériau de base, et pourtant, le résultat final est presque inmanquablement une destruction, soit de l'objet lui-même, soit de son utilisation première, la lecture¹⁴. Elle dit :

¹³ Bien que, à cette époque, la littérature était avant tout orale, et que les normes de lisibilité étaient beaucoup moins fortes, il n'en reste pas moins que des règles de composition très strictes étaient respectées.

¹⁴ Ses travaux plus récents (2006) restent en continuité avec la série des *Livres-livres*. Ils reprennent le même motif du palimpseste manuscrit, mais cette fois, strictement sur des livres

La matière me passionne et en meurt. Je regarde, touche, sens, déchire, plie, déchiquette, réduis en bouillie, passe par le feu. Au diable le code des langages de l'histoire : ordre, convention, message. La logique se cherche un recommencement suicidaire dans ces lettres, ces chiffres pêle-mêle, dans ces signes de l'indéchiffrable¹⁵.

L'écriture est donc le moyen de « destruction » du livre, de la logique linéaire qu'il véhicule. L'artiste, en retournant à une posture quasi scolaire – la copie est aujourd'hui réservée à l'apprentissage de l'écriture –, opère un retournement radical de la fonction de l'écriture, qui est de mener à la lecture. Le mouvement de la main, bien qu'il produise des lettres, en vient, par surproduction et détournement des codes de mise en page, à faire passer l'écriture d'un moyen de communication à un tracé alambiqué dont la signification reste opaque au lecteur. Cette utilisation de l'écriture est contraire à celle traditionnellement associée au livre. Nous avons vu que ce dernier a été conçu comme étant le véhicule de la pensée, de la vérité et de la Loi, et qu'à travers lui s'est déployée la notion d'auteur, c'est-à-dire d'autorité¹⁶. Ce que fait ici Louise Paillé s'inscrit directement à l'encontre de cette vision globalisante et totalisante du livre. En entremêlant deux textes au point de les rendre illisibles, elle décroïsonne, elle ouvre le concept de livre. À ce sujet, Jacques Derrida, dit, toujours dans *De la grammatologie*, que

La bonne écriture a toujours été *comprise*. Comprise comme cela même qui devait être compris : à l'intérieur d'une nature ou d'une loi naturelle, créée ou non, mais d'abord pensée dans une présence éternelle. Comprise, donc, à l'intérieur d'une totalité et enveloppée dans un volume ou un livre¹⁷.

d'Histoire, dont les pages sont ensuite défaits, détachées de la reliure pour être cousues en larges banderoles.

¹⁵ Texte de Louise Paillé publié dans Anne Molin-Vasseur *et al.*, « Le livre d'artiste », *Art contemporain*, Sherbrooke, Publications Alternatives, n° 4, été 1983, p. 29.

¹⁶ Nous pouvons lire, dans le *Dictionnaire historique de la langue française*, que le mot autorité est d'ailleurs directement tiré de celui d'auteur, et renvoie à la fois au « pouvoir d'imposer l'obéissance » et au « crédit d'un écrivain, d'un texte ». (*Dictionnaire historique de la langue française*, t. I, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1998, p. 265).

¹⁷ Jacques Derrida, *op. cit.*, p. 30-31.

Cette totalité n'est bien entendue qu'illusoire, et le volume dans lequel est placé le texte est une frontière artificielle. Les *Livres-Livres* sont une manifestation éloquent de cette conception du livre. Bien que derrière la notion de palimpseste se trouve l'idée d'une certaine totalité – dans le texte se trouvent une infinité d'autres textes –, elle n'est aucunement comparable à celle sous-tendue dans la conception traditionnelle du livre. Alors que c'est une totalité ouverte qui est à la base de la conception du livre véhiculée dans l'œuvre de Louise Paillé, notion qui permet le déplacement, le glissement des idées et des concepts et qui conçoit la totalité comme une potentialité, l'idée du livre telle qu'elle a été développée depuis le Moyen Âge implique une totalité fermée, complète et immédiate du sens véhiculé par le texte. Derrida l'explique ainsi :

L'idée du livre, c'est l'idée d'une totalité, finie ou infinie, du signifiant; cette totalité du signifiant ne peut être ce qu'elle est, une totalité, que si une totalité constituée du signifié lui préexiste, surveille son inscription et ses signes, en est indépendante dans son idéalité. L'idée du livre, qui renvoie toujours à une totalité naturelle, est profondément étrangère au sens de l'écriture. Elle est la protection encyclopédique de la théologie et du logocentrisme contre la disruption de l'écriture, contre son énergie aphoristique et, nous le préciserons plus loin, contre la différence en général. Si nous distinguons le texte du livre, nous dirons que la destruction du livre, telle qu'elle s'annonce aujourd'hui dans tous les domaines, dénude la surface du texte¹⁸.

Le livre, tel qu'il est représenté dans la série des *Livres-Livres*, s'inscrit dans cette conception derridienne de l'écriture, du texte et du livre. Le geste de l'artiste fait déborder l'écriture des marges, il ne respecte pas les règles de mise en page et rend caduque l'illusion d'unicité et de totalité véhiculée par le livre. L'écriture manuscrite, qui s'inscrit dans le temps longtemps après la publication du livre-porteur, contribue à briser l'illusion de finitude, de totalité que traîne à sa suite le livre. Ce dernier devient, sous la plume de Louise Paillé, un objet en transformation, une réflexion en mouvement. Nous verrons plus loin comment ce procédé de superposition, cette forme étrange de palimpseste, permet de renverser notre façon habituelle de penser le livre et l'écriture.

¹⁸ *Ibid.*

Le travail fait par Louise Paillé n'est pas le seul en son genre. Il vient s'inscrire dans une forme d'art qui a pris son ampleur au cours des quarante dernières années : celle du livre d'artiste. Bien que les artistes s'intéressent depuis longtemps au livre – nous n'avons qu'à penser à la réflexion sur la typographie et la mise en page faite par les futuristes russes, entre autres, au début du siècle dernier –, le déploiement de cette manière d'aborder le livre a pris plus d'ampleur à partir des années 1960, pour atteindre son apogée environ vingt ans plus tard. Un courant généralisé de décroisement et de démocratisation de l'art a amené plusieurs artistes à se questionner quant à la nature et l'utilisation du livre. Nous présenterons ici un rapide panorama de cette forme d'art qui a traversé presque tous les courants artistiques du XX^e siècle¹⁹, afin de montrer comment et jusqu'à quel point le travail de Louise Paillé s'y inscrit.

1.2 *Qu'est-ce qu'un livre d'artiste?*

Le domaine du livre d'artiste au Québec est depuis plusieurs années très dynamique et productif. Pour s'en convaincre, il suffit de regarder le travail, à la fois de production et de recherche, des Louise Paillé, Gray Fraser ou Rober Racine, pour n'en nommer que quelques-uns. Toutefois, le concept même de livre d'artiste, bien qu'assez connu dans les domaines de la littérature et de l'histoire de l'art, demeure entouré d'un flou théorique qui perdure depuis les premières études sur le sujet. En effet, la définition même de l'objet d'étude se heurte à la très vaste étendue des possibilités offertes par le sujet²⁰. Comment, en effet, comprendre un livre qui n'en est plus vraiment un, un livre dont on a fait exploser les limites à la fois

¹⁹ Tel que mentionné dans *The Century of Artists' Books*, de Johanna Drucker (New York, Granary Books, 1995) : « Artists' books appear in every major movement in art and literature and have provided a unique means of realizing works within all of the many avant-garde, experimental, and independent groups whose contributions have defined the shape of 20th-century artistic activity. » (p. 1)

²⁰ Il est clair, pour Sylvie Alix, que « [la] majorité des essais sur le livre d'artiste tentent invariablement de le définir. Cette situation exprime peut-être un désir légitime d'endiguer la grande variété des types d'ouvrages et des approches artistiques de ce domaine. La profusion des appellations qui entourent ce genre artistique – livre de peintre, livre à gravure, livre illustré d'œuvres originales, livre de bibliophilie, objet-livre, œuvre-livre, etc. – forment un ensemble de vocables qui contribuent à maintenir la confusion. » (*Répertoire des livres d'artistes au Québec 1993-1997*, Montréal, Bibliothèque nationale du Québec, 1999, p. 15.)

matérielles et textuelles? Ainsi, est-ce un livre – un texte – écrit par un artiste? un livre d'art? Comme les définitions de ce qu'est un livre d'artiste varient considérablement d'un milieu à l'autre, nous commencerons par en donner une qui permettra de mieux définir l'objet de notre recherche.

Si, comme nous l'avons mentionné précédemment, les critiques ne s'entendent pas sur la définition du livre d'artiste, tous semblent éprouver une certaine difficulté à le définir²¹. Pour certains, bien qu'ils soient rares, les livres illustrés font partie de cette catégorie, pour d'autres, les livres-objets ou les livres-installation ne devraient tout simplement pas être désignés sous le vocable de *livre* et ne peuvent par conséquent être étudiés comme tels. En effet, une certaine partie de la production de livres d'artistes ne semble pas utiliser les moyens matériels de communication offerts par le livre; ces œuvres peuvent alors être considérées comme des œuvres d'arts et demander une analyse basée strictement sur un point de vue artistique. Le domaine des livres d'artistes étant si large et varié, la plupart des définitions rencontrées sont formulées de manière négative, c'est-à-dire en spécifiant davantage ce qui n'entre pas dans cette catégorie²². L'analyse littéraire d'un livre d'artiste est ainsi complexifiée par l'insertion d'éléments artistiques dans un modèle littéraire ou livresque. Le livre d'artiste étant créé par un artiste, comme son appellation l'indique, et non par un auteur, les méthodes de lecture et d'analyse littéraires traditionnelles se heurtent à leurs propres limites, c'est-à-dire à leur incapacité d'inclure dans l'analyse les éléments qui constituent la matérialité de l'objet étudié, ici le livre. Toutefois, une approche d'analyse strictement « artistique » demeure insuffisante dans la mesure où le livre d'artiste est très

²¹ Comme le dit Dick Higgins, éditeur de livres d'artistes : « Perhaps the hardest thing to do in connection with the artist's book is to find the right language for discussing it. Most of our criticism in art is based on the concept of a work with separable meaning, content and style – 'this is what it says' and 'here is how it says what it says.' But the language of normative criticism is not geared towards the discussion of an experience, which is the main focus of most artists' books. » Citation tirée de l'article « Embrace & Insight : The Book Is a World », de Steven Clay, publié dans *Talking the Boundless Book: Art, Language, and the Book Arts*, édité par Charles Alexander, Minneapolis, Minnesota center for book arts, 1995, p. 20.

²² Par exemple, celle donnée par Guy Schraenen, que l'on retrouve dans le livre de Danielle Blouin, *op. cit.* : « Le 'livre d'artiste' n'est pas un livre d'art. Le 'livre d'artiste' n'est pas un livre sur l'art. » (p. 29)

souvent – mais pas toujours, il est important de le souligner – une réflexion, faite par un artiste, sur ce qu'est un récit, ainsi que les liens qu'il entretient avec cette forme matérielle qu'est le livre²³. Cette recherche, cette réflexion sont alors extrêmement pertinents dans le cadre d'une analyse littéraire.

La question de la définition des frontières entre les différentes pratiques culturelles est depuis longtemps source de débats dans les communautés littéraire et artistique. Bien que l'hybridité entre les domaines des arts visuels (comme la peinture, le dessin ou la gravure) et de la littérature ne soit pas nouvelle – on n'a qu'à penser aux enluminures faites sur les manuscrits produits par les moines au Moyen-Âge – cette pratique est demeurée relativement peu courante au cours de l'histoire de la littérature. L'arrivée de l'imprimerie a fait en sorte que les livres n'avaient plus à être recopiés à la main et a par le fait même agrandi la distance entre les livres et les objets d'art. En effet, le texte écrit sur le papier étant une mise en mots de la parole ou de la pensée d'un auteur, la valeur des livres se trouve beaucoup plus dans leur contenu que dans leur contenant. Au contraire, dans l'œuvre d'art, c'est la forme donnée à la représentation qui est le « message » de l'artiste.

S'il est possible d'avancer que le livre *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, écrit et conçu par Stéphane Mallarmé à la fin du XIX^e siècle, est un des premiers jalons posés dans le domaine de la réflexion sur la typographie et la mise en page, il faut convenir qu'une très grande partie des œuvres et travaux sur le sujet ont été faits par les avant-gardes qui ont œuvré au début du XX^e siècle. La question de *l'interface* – celle de la feuille, de l'affiche, du décor, etc. – est alors soulevée avec beaucoup d'acuité. À ce sujet, Jacques Rancière dit :

C'est d'abord dans l'interface créé [sic] entre des supports différents, dans les liens tissés entre le poème et sa typographie ou son illustration, entre le théâtre et ses décorateurs ou affichistes, entre l'objet décoratif et le poème, que se forme cette « nouveauté » qui va lier l'artiste abolissant la figuration au révolutionnaire inventant la vie nouvelle. Cet [sic] interface est politique en ce qu'il [sic] révoque la double politique inhérente à la logique représentative. D'un côté celle-ci sépare le

²³ Sylvie Alix, *op. cit.*, p. 19, « Dans sa plus simple définition, le livre d'artiste est un livre conçu par un artiste en art visuel. Le livre d'artiste est l'expression d'une intervention conceptuelle, esthétique et plastique, favorisant le livre comme support de création [...] »

monde des imitations de l'art et le monde des intérêts vitaux et des grandeurs politico-sociales. De l'autre son organisation hiérarchique – et notamment le primat de la parole/action vivante sur l'image peinte – faisait analogie à l'ordre politico-social. Avec le triomphe de la page romanesque sur la scène théâtrale, l'entrelacement égalitaire des images et des signes sur la surface picturale ou typographique, la promotion de l'art des artisans au grand art et la prétention nouvelle de mettre de l'art dans le décor de toute vie, c'est tout un découpage ordonné de l'expérience sensible qui chavire²⁴.

La réflexion sur le livre est donc dès le départ intimement liée au politique, au désir de changement, à l'art révolutionnaire. Le livre d'artiste tel qu'il a été pensé et conçu, tant en Europe qu'en Amérique, est en filiation directe avec le travail qui a été fait par les avant-gardes. Il a d'ailleurs souvent été repris par des mouvements féministes, postmodernes, minimalistes et autres dans le but avoué de démocratiser l'œuvre d'art en la rendant, théoriquement du moins, multipliable à l'infini et accessible à tous.

Les différents critiques français et européens s'accordent à dire qu'Edward Ruscha ou Dieter Roth ont créé les premiers livres d'artistes vers le milieu des années '60. Toutefois, les critiques québécois s'entendent pour désigner Roland Giguère comme précurseur du genre au Québec. En tant que fondateur de la maison d'édition Erta, en 1949, il a sans doute été un des premiers au Québec à s'intéresser non seulement à la relation entre le texte et l'image, mais aussi, et surtout, au livre comme forme matérielle, comme objet²⁵. Le livre *Images apprivoisées*, publié en 1953 est considéré comme le premier livre d'artiste produit au Québec, avant les travaux de Ruscha et de Roth, et correspond à une vision semblable du livre d'artiste à celle développée plus tard aux États-Unis²⁶. Au Québec, le livre d'artiste ne semble pas se développer en opposition au livre d'art – une tradition très peu présente ici,

²⁴ Jacques Rancière. *Le partage du sensible*, Paris, La Fabrique, 2000, p. 21

²⁵ Comme le dit Sylvie Bernier au sujet de Giguère, citée par Danielle Blouin dans *Un livre délinquant* : « Pour ce jeune typographe, l'objectif premier n'était pas de faire ni de la poésie ni de la peinture, mais de faire « du livre », c'est-à-dire réaliser un objet matériel [...] C'est cette perspective, présente dès les débuts, qui fera des livres de Giguère des produits où la dimension visuelle et matérielle occupe une place prépondérante. Le livre cesse d'être uniquement texte et se transforme en objet. » (*op. cit.*, p. 65)

²⁶ Danielle Blouin, *op. cit.*, p. 153.

bien qu'il y ait une tradition certaine du livre de gravures – mais en parallèle à celui-ci. C'est ainsi que la grande majorité de la production de livres d'artistes québécois est à tirage unique (ou très limité). Les livres d'artistes créés par Louise Paillé, qu'il s'agisse des *livres urbains* en ferraille ou de ses livres-objets de la série des *boîtes-messages*, sont pour la très grande majorité des exemplaires uniques²⁷. L'œuvre de Louise Paillé est sur ce point représentative de la majeure partie du reste de la production québécoise qui, soit pour des raisons monétaires, soit pour des choix de création, est surtout constituée d'œuvres à tirage unique.

Nous considérons, comme la plupart des critiques (Danielle Blouin, Anne Moeglin-Delcroix, Johanna Drucker et bien d'autres), que les livres d'artistes ne sont pas des livres illustrés « traditionnels », pas plus qu'ils ne sont des livres d'art (rencontre entre un peintre et un poète, qui aboutit à une édition de luxe, le plus souvent à tirage limité). Nous définissons le livre d'artiste comme un travail qui remet en question les formes traditionnelles du rapport entre le récit et le livre. La vaste étendue des possibilités offertes à la fois par le médium du livre et par ce qu'il contient, le récit, nous incite à donner une définition flexible. Ainsi, la frontière est parfois imprécise entre les livres d'art et les livres d'artiste. Et le risque d'offrir une définition trop serrée est d'exclure du champ littéraire une grande partie de la production, ce qui la ferait pencher définitivement du côté de l'art, nous privant d'un vaste domaine d'exploration et de recherche. Il s'agit, le plus souvent, de l'œuvre d'un artiste qui associe une pratique artistique avec une pratique littéraire (les deux prises au sens large). Noëlle Batt propose de constituer une liste de « traits communs » qui unissent les différents concepts de livre d'artiste. Elle dit ainsi que « le livre d'artiste procède d'une intention : celle de rassembler sous une même couverture au moins deux œuvres appartenant généralement à des modes artistiques différents, l'association la plus fréquente étant celle d'un texte littéraire (le plus souvent poétique) et celle d'une œuvre plastique, dessinée, gravée ou peinte²⁸. » Nous croyons qu'il manque toutefois à cette définition la notion de totalité, de complémentarité entre les différentes pratiques assemblées dans le livre d'artiste.

²⁷ Sauf pour *Les Sermons sur la mort et ce qui s'ensuit*, qui existe en 5 exemplaires.

²⁸ Dans son article « Le livre d'artiste, une œuvre émergente », publié dans le recueil *Peinture et écriture 2* sous la direction de Montserrat Prudon (La Différence, 1997).

Pour être considéré comme un livre d'artiste plutôt qu'un livre d'art, l'œuvre ne doit pas seulement combiner ces différentes pratiques, celles-ci doivent faire partie d'une même réflexion, être inséparables. Ce n'est que lorsqu'ils sont mis ensemble qu'ils forment une œuvre autonome qui a pour base une réflexion sur la nature de l'image et du récit. Il devient alors possible de considérer ces œuvres comme des iconotextes²⁹ dans la mesure où « des éléments de deux systèmes sémiotiques différents [sont] interprétés comme appartenant à un même paradigme »³⁰. Anne Moeglin-Delcroix, dans *Esthétique du livre d'artiste*, en donne une définition que nous adoptons :

Dans le livre d'artiste, le sens ne « pénètre de fond en comble » la réalité physique du livre qu'à la condition d'être tout autant pénétré de fond en comble, c'est-à-dire articulé, par elle. C'est en tout cas cette solidarité de réciprocité entre sens et sensible qui fait que le livre peut être davantage que ce « soubassement » dont parle Husserl, qu'en l'occurrence il pourrait adéquatement nommer un *support* ; c'est elle qui transforme ce support en un *médium* au sens fort du terme, affecté par ce qu'il véhicule autant qu'il l'affecte en le structurant. À cette condition, le livre peut n'être pas un simple *format* mais une *forme*, entendue comme l'organisation signifiante d'une matière.³¹

L'importance de cette articulation du sens évoquée par Anne Moeglin-Delcroix réside dans l'habituelle séparation nette qui existe entre nos perceptions du livre et des œuvres d'art, séparation avec laquelle certains artistes du livre jouent, ou alors qu'ils tentent de dissoudre. Le choix du livre comme support du texte n'est en effet pas aussi évident qu'on pourrait le croire. Un écrivain écrit un texte et non un livre, et la forme dans laquelle le texte est placé,

²⁹ Alain Montandon, donne cette définition de l'iconotexte : « [...] des œuvres à la fois plastiques et écrites, se donnant comme une totalité indissociable. » (*Signe/Texte/Image*, Lyon, Césura Lyon Édition, 1990, page 7).

³⁰ Alain Montandon rapporte une réflexion de Reinhart Krueger. Il demeure important, selon nous, de spécifier que ce « paradigme » de lecture est unique à chaque livre d'artiste; chaque nouvelle expérience, chaque nouvelle création invente un nouveau paradigme, augmentant ainsi la difficulté de définir le livre d'artiste. (*Ibid.*, p. 9)

³¹ Anne Moeglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste*, Paris, Éditions Jean-Michel Place, Bibliothèque nationale de France, 1997, p. 10.

son *support*, est, jusqu'à un certain point, arbitraire³². La forme actuelle du livre est très « pratique », mais ce, pour une certaine forme de texte : linéaire, imprimé, « mis en page ». On peut aller jusqu'à dire que l'utilisation de cette forme précise de support au texte a conditionné l'émergence de la littérature telle que nous la connaissons aujourd'hui³³. Les artistes ou auteurs qui désirent questionner cette forme, ainsi que le type de récit qu'elle entraîne doivent donc très souvent passer par un remaniement du support, ce qui implique également l'utilisation d'une autre forme de récit, d'une autre manière à la fois de dire et de raconter³⁴.

Les artistes du livre tentent, à travers leur pratique artistique, de s'interroger sur la nature du texte, de sa relation avec cet objet qu'est le livre. Prendre le livre comme objet de travail implique, pour la très grande majorité d'entre eux, un questionnement sur la valeur culturelle et symbolique de l'objet livre. C'est ainsi que beaucoup de livres d'artistes peuvent être compris comme un travail de subversion du livre à la fois comme objet et comme véhicule de savoir. Différentes pratiques artistiques sont utilisées pour mettre en valeur ou questionner différents aspects de la culture, des processus de transmission du savoir, ou même de la forme donnée au livre, le codex. On peut penser ici à Marcel Broodthaers qui a coulé dans le plâtre une fin de tirage d'un de ses livres, rendant ainsi toute lecture, toute préhension même du

³² Cette idée est tirée du texte d'Ulises Carrion, *The New Art of Making Books*, <http://www.arts.ucsb.edu/faculty/reese/classes/artistsbooks/Ulises%20Carrion,%20The%20New%20Art%20of%20Making%20Books.pdf>, site Web consulté le 18 septembre 2007.

³³ Lorraine Piroux dit à ce sujet que « dans le fond, nous ne savons pas encore très bien ce qu'il adviendra de nos fictions, de la pensée, voire de la conscience individuelle, quand toutes auront définitivement cessé de se déployer au regard de l'espace intérieur que le *codex*, implicite boîte à trésors, leur a prêté comme s'il leur était propre. Aussi est-ce avec la plus grande peine que nous tentons d'imaginer ce que nous deviendrons quand l'écriture et la pensée auront renoncé à la tranquille assurance d'être un contenu, de posséder une intériorité imprenable [...] » (*Moins que livres: essai sur l'illisibilité* (Diderot, Graffigny, Bernardin de Saint-Pierre et Joseph Cornell), à paraître, p. 1-2)

³⁴ Barbara Farner dit à ce sujet : « The world is a book, the world is a mystery. [...] What one should take note of when looking at, and into, my books, is that the book is not the text-carrier: the typography is not the pages' adornment; the pictures are not the writings' illustration; the book is a manifold, living being. The book is a world. » (Steven Clay, « Embrace & Insight », *op. cit.*, p. 20 et 26)

livre impossible³⁵, à Rober Racine qui a « enluminé » pendant quatorze ans chaque page du dictionnaire ou encore à Tom Phillips qui a recouvert de dessins et de peintures la quasi-totalité d'un roman victorien, n'y laissant ressurgir que quelques mots, quelques phrases au détour d'une page, créant ainsi un nouveau récit par dessus l'ancien³⁶.

La conception québécoise de ce qu'est un livre d'artiste se distingue sur plusieurs points des conceptions française ou américaine (positions respectivement associées à celles d'Anne Moeglin-Delcroix et de Johanna Drucker). Le mouvement américain du livre d'artiste est né et a évolué dans les années '60 en suivant le désir des artistes de rendre l'art accessible à tous, de le démocratiser. Ainsi, le développement rapide du genre s'explique entre autre par l'accès relativement facile et nouveau des artistes aux polycopieuses (Xerox), à des machines de reproduction et d'assemblage qui ont diminué de beaucoup les coûts de fabrication des livres. N'ayant pas à faire affaire avec des maisons d'édition, les artistes ont également eu une liberté plus grande quant à la forme et au contenu des livres. En France, le développement du genre s'est fait d'une manière similaire, mais s'est inscrit, dès le départ, en faux contre la tradition du livre ou de la reliure d'art, très fortement implantée depuis plus d'un siècle. Ainsi, Anne Moeglin-Delcroix construit une définition du livre d'artiste comme s'opposant à la tradition du livre d'art. Selon elle, le livre d'artiste doit être conçu par une seule personne, contrairement au livre d'art qui associe fréquemment un peintre et un poète reconnus; il doit également être publié à assez grand tirage, alors que le livre d'art se fait bien souvent en édition limitée et signée. Il y aurait donc une différence essentielle, fondamentale entre le livre d'art et le livre d'artiste, le premier étant vu comme un accessoire de luxe, un objet de

³⁵ Dans *Esthétique du livre d'artiste*, Anne Moeglin-Delcroix décrit ainsi le projet : « En 1964, paraît un nouveau recueil de poèmes, *Pense-Bête*, non numéroté. Cette fois, Broodthaers est le seul auteur, prenant en charge non seulement le texte, mais encore la partie visuelle du livre : il colle des morceaux de papier de couleur, découpés selon des formes géométriques simples comme le carré ou le rectangle, sur certains passages du texte qu'il masque ainsi en partie. Ce n'est pas tout. Il emprisonne la partie inférieure d'un paquet d'invendus dans une sorte de socle en plâtre, et expose l'ensemble comme sculpture. Ainsi traité, *Pense-Bête* devient un objet, unique, qu'il n'est plus possible de lire ou de feuilleter. » (*op. cit.*, p. 19)

³⁶ Il est ici question de son oeuvre *A Humument*, publié chez Thames & Hudson et qui en est aujourd'hui, en 2008, à sa 4ème édition.

collection, alors que le second est présenté comme une subversion face aux cultures livresque et artistique³⁷.

Nous ne croyons toutefois pas devoir accepter ce critère de définition du livre d'artiste qui, nous semble-t-il, instaure une clôture rigide à un domaine qui ne l'est pas. Si, effectivement, une partie des artistes du livre ont adopté ce point de vue, une autre partie, qui n'est pas minime, voit les choses d'un autre œil. C'est ainsi qu'une grande part de la production est constituée d'œuvres uniques et de travaux collectifs. Ces œuvres répondent à un questionnement quant à la nature et à l'utilisation du livre et devraient, selon nous, être également considérées comme des livres d'artistes. La question de l'édition est également problématique car elle demande des moyens financiers relativement importants et entraîne une progressive institutionnalisation, ce qui entre en conflit avec la définition de départ fournie par Anne-Moeglin-Delcroix. Dire, par exemple, que les travaux d'un artiste comme Tom Phillips sont emblématiques de ce qu'est un livre d'artiste, c'est mettre de côté le fait qu'il est publié par une grande maison d'édition (Thames and Hudson) *parce qu'il* est un artiste hautement institutionnalisé. S'il ne l'était pas, il serait très probable que *A Humument*, un livre-phare dans le domaine, ait été un exemplaire unique et l'œuvre ne cadrerait plus alors dans la définition donnée par Anne-Moeglin-Delcroix.

Pour plusieurs artistes, travailler sur le livre est un moyen de remettre en question la notion traditionnelle d'œuvre d'art, qui se doit d'être unique, exposable, « muséifiable ». Le livre, parce qu'il est presque infiniment reproductible, a été le véhicule idéal pour construire ces œuvres d'une nature nouvelle, qui sortaient complètement du marché de l'art. L'exemple classique de ce courant artistique est l'œuvre livresque d'Edward Ruscha, dont la manifestation la plus connue est *Twentysix Gasoline Stations*, souvent considérée comme le

³⁷ Le terme de « livre d'artiste » est ainsi assez problématique, car il est utilisé, en France, pour désigner à la fois les livres d'art et les livres d'artistes. Cette confusion, qui existe depuis le début des études sur le livre d'artiste, persiste toujours. Par exemple, le spécial sur les livres d'artistes présenté dans le numéro 455 du *Magazine Littéraire* publié en juillet-août 2006, présente, en fait, des livres d'art et des livres illustrés... La confusion n'existe pas en anglais; on utilise le terme français de « livre d'artiste » pour désigner les livres d'art et celui « d'artist's book » pour désigner, bien évidemment, les livres d'artistes.

premier livre d'artiste. Le petit livre de format carré se compose de vingt-six photographies de stations d'essence américaines, avec pour seul texte une légende donnant le nom de la station et le lieu où chaque photographie a été prise.³⁸ Il existe également un autre courant du livre d'artiste, qui prend en quelque sorte la position inverse, celui des livres comme exemplaires uniques. Décider de faire un livre qui n'existe qu'en un seul exemplaire – ou en un nombre très réduit – est une manière de remettre en question notre conception du livre, et de le faire basculer clairement du côté de l'œuvre d'art. Un livre traditionnel existant en un nombre indéterminé d'exemplaires, sa valeur se trouve davantage dans ce qu'il contient – le texte – que dans sa matérialité même. À moins de posséder une caractéristique physique qui le distingue des autres exemplaires d'une même édition (une dédicace, par exemple), un livre n'a comme valeur en tant qu'objet que celle de son papier et de sa reliure³⁹.

Le livre unique, de par sa singularité, possède une valeur qui réside tant dans sa matérialité que dans son contenu, ce qui lui fait prendre une distance considérable d'avec le livre traditionnel, au point où nous pourrions nous demander, à l'instar de Laurence Pythoud, « mais qu'est-ce donc qu'un livre unique⁴⁰ ? ». Un livre traditionnel qui n'existerait qu'en un seul exemplaire pourrait-il être considéré comme un livre? Il ne pourrait être lu que par un nombre très restreint de lecteurs, ne pourrait pas être cité et sa disparition matérielle signifierait son effacement complet. Les livres-objets, uniques par définition, possèdent au sein du corpus large des livres d'artistes, un statut particulier. Le passage de *livre* à *livre unique* que Louise Paillé fait subir à ceux qu'elle traite rend bien compte de cette particularité. Les lecteurs, lorsqu'ils entrent en contact avec un des *Livres-Livres*, ne peuvent que réaliser qu'ils ont entre les mains un objet unique, qui a demandé des heures incalculables de travail. Est-ce par conséquent une négation de ce qu'est et représente le livre? Les livres uniques, les livres-objets, sont en général illisibles; ils ne sont plus des

³⁸ Le livre a été tiré à 4000 exemplaires, et ceux qui se trouvent aujourd'hui sur le marché se vendent entre 1600\$ et 4000\$ pièce, c'est-à-dire qu'ils se sont bel et bien retrouvés sur le marché de l'art, que l'œuvre a été institutionnalisée – ce qui, il faut le préciser, a toujours été déploré par Ruscha.

³⁹ Au sujet de la valeur et de la signification de la dédicace, voir *Le livre en trompe-l'œil ou le jeu de la dédicace*, de Lorraine Piroux (Paris, Éditions Kimé, 1998).

⁴⁰ « Mais qu'est-ce donc qu'un livre unique ? », *L'Œil*, Paris, n° 479, mars-avril 1996, p. 58-60.

livres, ils deviennent des objets à regarder. Nous croyons, à l'instar de Laurence Pythoud, qu'un livre transformé en objet unique se fait « offrir une vie, totalement différente⁴¹ » en offrant à son lecteur, son spectateur, ce que Walter Benjamin appelle son *authenticité*⁴².

Les *Livres-Livres*, à la différence des œuvres d'art plus traditionnelles, se manipulent, offrant ainsi à leur lecteur l'expérience privilégiée d'un contact physique. Comme nous venons de le voir, les livres créés par l'artiste se situent à mi-chemin entre le livre et l'œuvre d'art; il est possible de dire qu'ils sont de l'ordre de la *collection*, d'un objet unique auquel est accordé une valeur particulière. Louise Paillé, pour choisir les livres-porteurs, entreprend elle-même une démarche de collectionneuse. Elle ratisse les librairies qui vendent des livres usagés afin de trouver des livres qui lui plaisent. Le choix du livre ne se fait pas tant en fonction du texte que de son aspect matériel, du coup de cœur ressenti par l'artiste à la *vue* de l'exemplaire choisi. Au sujet de l'âme du collectionneur, Walter Benjamin, dans le court texte *Je déballe ma bibliothèque* dit : « À ses yeux [ceux du collectionneur], ce ne sont pas tant les livres que les *exemplaires* qui ont leur destin. Et dans son esprit, le destin clé de tout exemplaire, c'est la rencontre avec lui-même, avec sa propre collection⁴³. » La rencontre de Louise Paillé et de ces *exemplaires* a donné lieu à l'élaboration d'une collection bien particulière constituée d'œuvres uniques en leur genre, des palimpsestes manuscrits contemporains.

⁴¹ Laurence Pythoud, *op.cit.*, p. 58.

⁴² Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, trad. de l'allemand par Maurice de Gandillac, Paris, Éditions Allia, 2004, p. 13. Il dit également, à la même page, qu'« à la plus parfaite reproduction, il manquera toujours *une* chose : le *hic et nunc* de l'œuvre d'art – l'unicité de son existence au lieu où elle se trouve. »

⁴³ La citation est tirée de la page 44 du texte traduit par Philippe Ivernel et publié à Paris, aux éditions Rivage poche, dans la collection « Petite bibliothèque ».

1.3 L'intertexte

Qu'est-ce que le cerveau humain, sinon un palimpseste immense et naturel? Mon cerveau est un palimpseste et le vôtre aussi lecteur. Des couches innombrables d'idées, d'images, de sentiments sont tombées successivement sur votre cerveau, aussi doucement que la lumière. Il a semblé que chacune ensevelissait la précédente. Mais aucune réalité n'a péri.
Charles Baudelaire

Louise Paillé recopie à la main des livres, dans leur intégralité, à l'intérieur d'autres livres, créant de ce fait des palimpsestes presque totalement illisibles. Écrit-elle? Les lettres, les mots qu'elle forme méthodiquement sur les pages déjà recouvertes d'écriture peuvent-ils être considérés comme de l'écriture alors qu'ils sont pour la plupart illisibles? À travers les *Livres-Livres*, Louise Paillé fait passer le livre d'objet de transmission du savoir en objet d'art, c'est-à-dire que sa valeur ne réside plus dans ce qu'il véhicule (le texte) que dans la manière dont il le fait – le livre contient un texte illisible, un surplus de texte, un surplus d'écriture. Nous étudierons le palimpseste à la fois comme une pratique artistique directement liée à celle du collage, et comme pratique littéraire qui est, elle, associée à la citation et à l'intertextualité. L'intérêt d'opérer un rapprochement entre ces deux pratiques est que cela nous permet de couvrir à la fois les domaines artistique et littéraire, comme le font les *Livres-Livres*. De plus, le travail de Louise Paillé n'est ni complètement un collage, ni complètement de la citation ou de l'intertextualité, mais bien une utilisation de leurs processus et effets respectifs. C'est en étudiant en parallèle ces deux procédés que nous serons en mesure d'évaluer pleinement leur impact respectif dans l'œuvre.

Le palimpseste était, au cours du Moyen-Âge, un moyen utilisé par les moines copistes pour économiser le parchemin. Ils grattaient délicatement le texte premier et écrivaient ensuite le nouveau texte sur ce parchemin « recyclé ». Cette méthode étant pratiquée au cours d'une époque où les livres étaient rares, le choix des textes à supprimer était un véritable enjeu. Il s'agissait souvent de textes de moindre importance ou alors dont les propos étaient jugés dangeux. Yvonne Johannot dit à ce sujet que « [le palimpseste] est une façon d'annuler la pensée des prédécesseurs, jugée fautive, procédé qui sera utilisé de tout temps et que seule la matérialité du livre qui contient la pensée rend possible⁴⁴. » La censure est de ce

⁴⁴*Op. cit.*, p. 92.

fait opérée d'une façon radicale : en remplaçant le texte du livre fautif par un autre, plus acceptable. Toutefois, et Louise Paillé l'a bien compris, le palimpseste opère une brèche dans la conception traditionnelle du livre qui le voit comme une totalité indivisible et parfaite.

La rencontre de deux textes dans le même livre inscrit ce dernier comme un processus, une étape plutôt qu'un résultat. Le livre peut changer de peau, se muter en quelque chose de complètement différent et nouveau, mais il traîne toujours des traces de son passé avec lui. Dans les *Livres-Livres*, l'écriture manuscrite, déposée comme un motif qui recouvre le livre, est constitutive d'une « poétique du palimpseste », selon l'expression utilisée par Anne Moeglin-Delcroix⁴⁵. Cette poétique du palimpseste fait ressortir l'aspect paradoxal de l'œuvre de Louise Paillé, qui travaille le livre avec le texte, non dans une optique de destruction, mais plutôt d'éclatement, de dépassement⁴⁶. Si l'utilisation du palimpseste comme pratique artistique et textuelle fait aussitôt ressurgir la question de l'intertextualité, de la rencontre, probable ou non, entre deux ou plusieurs textes, ainsi que de l'effet produit par cette rencontre, elle fait également surgir la question de la *copie*. À ce sujet, Gérard Genette, dit dans *Palimpsestes* :

Cette pratique [la copie], je le rappelle, n'a aucun équivalent en littérature ni en musique, parce qu'elle n'y aurait aucune valeur esthétique; copier un texte littéraire ou musical n'est à aucun titre une performance significative d'écrivain ou de musicien, mais une simple tâche de copiste.⁴⁷

En effet, le travail sur le livre que fait Louise Paillé « n'est à aucun titre une performance significative d'écrivain », mais sa valeur réside dans la transformation de l'objet livre en

⁴⁵ Elle utilise cette expression dans *Esthétique du livre d'artiste*. Elle dit : « [...] certains livres d'artistes, en superposant leurs signes à d'autres signes, en surchargeant ou en complétant, voire en réduisant un livre donné pour en faire un nouveau, selon une poétique du palimpseste, de la glose ou du résumé, donnent pour ainsi dire plus de relief encore à la stratification du livre, accentuent son épaisseur, aux sens propre et figuré, creusent leur ouvrage à l'intérieur d'un autre ouvrage, ajoutent la profondeur d'une réécriture qui est primitivement une lecture, c'est-à-dire une interprétation. » (*op. cit.*, p. 311)

⁴⁶ Comme elle l'a affirmé dans une correspondance personnelle : « Couche **sur** couche, passage **sur** passage, tracé **sur** tracé, texte **sur** texte, image **sur** image, *tout n'est qu'un éternel brouillon.* » (Nous soulignons.)

⁴⁷ Paris, Seuil, 1982, p. 538-539.

objet d'art à travers son processus même de constitution; l'écriture. La posture adoptée est donc double : elle est à la fois copiste, elle fait alors un travail de clerc ou d'artisan, et artiste car son travail a une valeur esthétique certaine et est le résultat d'un questionnement de nature à la fois littéraire, artistique et culturelle. La copie manuscrite s'inscrit ici dans une réflexion sur l'Histoire et sur les pratiques culturelles de transmission du savoir, faisant basculer cette technique du côté de la *pratique* artistique.

Le palimpseste que crée ainsi Louise Paillé met en évidence la rencontre entre deux textes. Si, au départ, la correspondance entre les deux n'existe que dans l'esprit de l'artiste, cette dernière force la rencontre et l'inscrit jusque dans les fibres du livre-porteur, rendant les deux livres inséparables, les fusionnant pour créer un livre hybride, un livre siamois. Cette union, ce placage des deux textes nous renvoie bien entendu à la notion d'intertextualité. Le texte, comme le dit Roland Barthes, est à ramener au *tissu*, à un « entrelacs » créé par les différents textes dont il est tiré, dont il s'inspire et sans lesquels il n'existerait pas⁴⁸. Cette vision du texte comme système d'influences et de réponses, comme interaction dans un milieu vivant s'oppose à une conception plus traditionnelle qui voit le texte comme un objet autonome.

Le travail d'écriture fait par Louise Paillé dans les *Livres-Livres* s'inscrit parfaitement dans cette ligne de compréhension du livre. En faisant se chevaucher deux textes, elle met en évidence leur *épaisseur*, leur inscription dans un système de pensées et de valeurs. Lorsqu'elle recopie, par exemple, la *Théorie de la relativité*, d'Albert Einstein dans *Le traité du paysage*, de Leonard de Vinci, elle relève une certaine familiarité qui traverse les deux textes : celle de la transformation de la notion de perspective – de l'espace, à la Renaissance, et du temps, avec le développement par Einstein de la théorie de la relativité. Cette forme

⁴⁸ Roland Barthes, « Texte (théorie du) », *Encyclopaedia Universalis*, 1973. Il dit : « Lié constitutivement à l'écriture (le texte, c'est *ce qui est écrit*), peut-être parce que le dessin même des lettres, bien qu'il reste linéaire, suggère, plus que la parole, l'entrelacs d'un tissu (étymologiquement, texte veut dire « tissu ») il est, dans l'œuvre, ce qui suscite la garantie de la chose écrite, dont il rassemble les fonctions de sauvegarde [...] » Plus loin, au sujet de l'intertexte, il dit : « Le texte redistribue la langue (il est le champ de cette redistribution). L'une des voies de cette déconstruction-reconstruction est de *permuter* des textes, des lambeaux de textes qui ont existé ou existent autour du texte considéré, et finalement en lui : tout texte est un *intertexte* [...] ».

d'intertextualité peut être étudiée à partir de deux points de vue : celui de l'auteure, et celui de la lectrice. En effet, dans le cadre de son travail, Louise Paillé passe d'une position à l'autre, ce qui complexifie sa relation au texte ou, devrions-nous dire, aux textes.

Comme nous venons de le mentionner, il est possible de considérer l'intertexte à partir de deux points de vue. Celui de l'auteur est plus restrictif, dans la mesure où il s'agit de références plus ou moins directes à un autre texte, faites par l'auteur. Il s'agit alors de ce que Genette appelle « l'hypertextualité ». Michael Riffaterre adopte une position beaucoup plus englobante, et définit l'intertextualité comme « la perception, par le lecteur, de rapports entre une œuvre et d'autres qui l'ont précédée ou suivie⁴⁹ ». Le territoire couvert par cette définition est tel que la rencontre entre deux textes peut être subtile au point de n'exister que dans l'esprit de la lectrice, ce qui la rend d'autant plus pertinente dans le cadre de notre recherche⁵⁰. Seule Louise Paillé pouvait faire les associations littéraires qu'elle a faites, et son travail montre bien la part de subjectivité du bagage culturel que chacun possède, mais également – et surtout – l'unicité de *l'utilisation* de ce bagage. Cette utilisation très large de la notion d'intertextualité nous permet de mieux comprendre les processus de construction, au cours de la lecture, de ce que Michael Riffaterre appelle « la signifiante ». Il dit que « [l']intertextualité est [...] le mécanisme propre à la lecture littéraire. Elle seule, en effet, produit la signifiante, alors que la lecture linéaire, commune aux textes littéraire et non littéraire, ne produit que le sens⁵¹. »

Cette définition très large de l'intertexte, développée à la fois par Michael Riffaterre et Julia Kristeva, est directement liée à la découverte, par ces chercheurs, du concept bakhtinien de dialogisme. La perception, dans le texte, d'éléments polyphoniques appartenant à de multiples niveaux de discours, rend manifeste le système d'influences qui construit la pensée. Cette façon de concevoir le texte – Jacques Derrida dit, dans *De la grammatologie*, qu'« il

⁴⁹ M. Riffaterre est cité par Gérard Genette dans *Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 9.

⁵⁰ C'est pourquoi Gérard Genette parle d'« un état implicite (et parfois tout hypothétique) de l'intertexte ». (*op. cit.*, p. 9)

⁵¹ Toujours cité par Genette, *op. cit.*, p. 9.

n'y a pas de hors texte⁵² » – s'inscrit en faux par rapport à une vision du livre ou du texte comme totalité fermée et autonome, vision également clairement réfutée par Louise Paillée dans les *Livres-Livres*. La *signifiance*, telle que présentée par Michael Riffaterre, se construirait donc à travers les faisceaux, les réseaux de relations construits par le lecteur au moment de la lecture, et après⁵³.

La question de l'intertextualité, avant même de devoir être associée à la signifiance, est liée à la citation, à la référence. Si Louise Paillée a mis de l'avant sa posture de lectrice en associant des textes qui au départ n'avaient rien en commun, elle occupe également une autre position : celle de l'écrivaine, ce qui nous ramène à une conception plus restreinte de l'intertextualité. L'artiste n'étant pas au sens strict une écrivaine, il est difficile de parler ici de références ou de citations. Toutefois, comme nous voyons dans son travail une réflexion sur les processus de transmission du savoir, il convient de nous arrêter ici quelques instants pour examiner les relations qui se tissent entre la notion de citation et le travail fait dans les *Livres-Livres*.

Si l'on considère la citation au sens large comme tributaire du concept d'intertextualité, dans la mesure où tout texte se construit *sur* et *à partir* des textes qui l'ont précédé, il est indispensable d'examiner par quels procédés celle-ci est productrice de sens. Antoine Compagnon, dans *La seconde main*, décrit quatre étapes que l'auteur doit traverser pour en arriver à citer un autre auteur. Tout d'abord, il y a la sollicitation, c'est-à-dire la lecture d'un livre, qui doit être prenante – Compagnon parle d'un coup de foudre⁵⁴. Cette « illumination » doit mener au désir de *prendre*, de s'approprier une partie de ce livre, puisqu'on ne peut le prendre en entier – il s'agit alors d'accomodation. C'est à travers l'accomodation que nous

⁵² Derrida, *op. cit.*, p. 227.

⁵³ Antoine Compagnon partage cette vision de l'intertexte. Il dit, dans *La seconde main ou le travail de la citation*, que « l'intertexte, quand le texte le recouvre, est un buvard brouillé par les vestiges de tout l'écrit dont il a épongé les bavures. Ou, plus exactement, c'est une surface creusée de sillons, lacérée, érodée, griffée, altérée par tant de coups de plumes, c'est le réseau profondément gravé dans toute surface d'inscription. » (Paris, Seuil, 1979, p. 392)

⁵⁴ *Ibid*, p. 24.

exerçons une prise de contrôle sur le texte lu, que nous nous l'appropriions et l'incorporons à notre propre réflexion. Le surlignement est la mise en pratique de l'accommodation c'est-à-dire la marque effective sur la partie de texte choisie. Il confirme en quelque sorte l'importance que nous lui accordons à travers une marque permanente, une inscription de notre passage, de notre lecture dans le texte d'origine. L'ablation est l'étape finale, la découpe du morceau de texte, la séparation d'avec son contexte original. À partir du moment où la citation est extraite, le processus d'appropriation de l'écriture de l'auteur premier est complète, dans la mesure où le contexte premier est effacé pour laisser place à un nouvel environnement textuel n'ayant plus rien à voir avec le précédent.

Compagnon, dans le même ouvrage, parle de la citation comme d'un travail de coupe, de « mutilation, d'excision ». Ce n'est pas le cas dans le travail de Louise Paillé; elle utilise les textes dans leur intégralité, dénaturant ainsi l'idée même de citation. Effectivement, au centre de la conception de citation se trouve l'idée de la coupure, du prélèvement :

Le fragment élu se convertit lui-même en texte, non plus morceau de texte, membre de phrase ou de discours, mais morceau choisi, membre amputé; point encore greffe, mais déjà organe découpé et mis en réserve. Car ma lecture n'est ni monotone ni unifiante ; elle fait éclater le texte, elle le démonte et l'éparpille⁵⁵.

Parce qu'elle recopie les textes dans leur intégralité, le travail de Louise Paillé se situerait, selon Compagnon, hors de la compréhension, hors de la construction littéraire du sens. Elle reste, pour utiliser le terme de Compagnon, dans la sollicitation. La sollicitation est le moment arbitraire où la lecture du texte devient indispensable, où celui-ci nous prend tout entier. À ce sujet, Compagnon dit que

[l]a sollicitation est un ébranlement total et indifférencié du lecteur, un ravissement qui précède, comprend et occulte son attribution à une cause. [...] La sollicitation fait son affaire de mon désir, et l'objet assignable que j'expulse du texte afin de le conserver en souvenir d'une passion (celle de la sollicitation), cet objet n'est lui-même qu'un déchet, un rejeton, un leurre [...] ⁵⁶

⁵⁵ *Ibid.*, p. 17.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 24-25.

Louise Paillé « n'expulse » aucune partie du texte, elle le garde entier et refuse d'en extraire quoi que ce soit, ce qui serait en signifier la fin, la mort. Compagnon compare la lecture de pure sollicitation à une lecture mystique, à « une contemplation ». La copie de l'entièreté des livres peut effectivement se situer dans une logique de contemplation. Nous avons parlé précédemment de la posture quasi monastique prise par Louise Paillé, posture qui définit son rapport au livre, au texte et à la transmission de la culture. Cette position monastique se double à présent de ce que nous qualifierions d'un versant mystique, dans la mesure où son projet, dans toute sa démesure, est infini et se situe *hors du sens*. S'il est en effet impossible de voir dans son travail une construction *littéraire* – littérale – du sens, on doit en revanche y voir une construction plastique qui déploie et utilise des procédés littéraires pour arriver à structurer et à articuler une réflexion sur la façon dont s'élaborent les processus de transmission littéraire du savoir.

Louise Paillé, en retranscrivant à la main les livres-déportés dans les livres-porteurs, se préoccupe tout d'abord, non pas de la lisibilité de son écriture, mais bien de son agencement sur la page et de l'effet visuel produit. Nous venons de voir comment et jusqu'à quel point son travail s'apparente à celui de la citation et de l'intertextualité, tout en demeurant une œuvre visuelle. L'artiste, en provoquant la rencontre improbable entre deux textes et en traitant le résultat obtenu comme une œuvre artistique, nous fait nous tourner à présent du côté du collage, cette pratique pouvant être définie comme un équivalent artistique des notions littéraires étudiées précédemment⁵⁷.

Le collage comme pratique artistique dans l'art occidental a, depuis ses débuts, été associé à la subversion et la destruction de l'œuvre d'art traditionnelle. En effet, il brise l'unité de l'œuvre en y faisant pénétrer de force des éléments qui lui sont extérieurs. L'idée de totalité, d'univers clos est détruite pour laisser place à l'irruption du monde extérieur dans l'œuvre. La diversité des matériaux utilisés pour faire les collages introduit l'idée de

⁵⁷ Il existe de nombreuses intrusions de cette pratique dans le domaine littéraire. On a qu'à penser qu'avant le développement de l'ordinateur et des fonctions automatiques de « couper/coller », les écrivains devaient travailler avec des ciseaux et un pot de colle... On peut également se rappeler la technique du « cut-up » développée par William Burroughs.

tridimensionnalité sur une surface plane et donne de la profondeur à une œuvre qui serait sinon en deux dimensions. Bien que la question de la multiplicité des matières et des matériaux se pose d'une manière différente dans le cas des *Livres-Livres*, il faut souligner que la superposition de l'écriture manuscrite à l'écriture imprimée rend manifeste « le corps et le geste de l'artiste qui a effectué les opérations⁵⁸ ». Le plaquage de deux textes dans un même livre donne une impression d'épaisseur et inscrit de façon claire les textes dans le temps et dans l'espace.

Il ne s'agit bien sûr pas de collage au sens strict du terme, dans la mesure où non seulement Paillé ne colle rien, mais, parce qu'un des deux termes réunis pour former les *Livres-Livres* n'est pas un objet préfabriqué. En effet, le collage étant la réunion de deux morceaux (ou plus) de « ready made », qu'il s'agisse d'images, de tissus ou même d'objets, la transcription manuscrite ne peut entrer directement dans cette catégorie. Mais elle n'y est pas tout à fait étrangère dans la mesure où l'artiste fait se rencontrer deux objets qui ne semblaient au départ n'avoir rien en commun⁵⁹. On ne peut associer le travail de Louise Paillé au collage pour la même raison qu'on ne peut l'associer directement à la citation : l'artiste ne présente pas des fragments qui renverraient de manière métonymiques à différentes totalités, elle associe, elle plaque l'une contre l'autre l'entière de ces totalités.

La logique associative non-linéaire du fragment qui est traditionnellement mise de l'avant dans les collages est ici détournée afin de ramener l'œuvre dans une temporalité et une filiation qui semblaient avoir été oubliées ou mises de côté. Il ne s'agit pas, dans les

⁵⁸ Denise Bergeron, *La rhétorique du collage*, Mémoire présenté comme exigence partielle de la maîtrise en études des arts, Université du Québec à Montréal, 2001, f. 63.

⁵⁹ Le rapprochement que nous faisons ici avec le collage peut paraître incongru, mais nous le croyons pertinent dans la mesure où il s'agit d'une méthode privilégiée ailleurs par Louise Paillé. Le livre *Portraits français* est composé de photographies de personnalités contemporaines collées sur toutes les pages de gauche d'un livre de portraits de personnages bourgeois et de la royauté française des XIV^e au XVI^e siècles. Dans une correspondance personnelle, l'auteure nous a confirmé que cet ouvrage, ainsi que les *Sermons sur la mort et ce qui s'ensuit* – dont nous allons parler plus loin – bien que ne faisant pas directement partie de la série des *Livres-Livres*, avaient été composés à la même époque, et qu'ils s'inscrivent dans la même réflexion sur la culture et le livre tout en utilisant des procédés légèrement différents.

Livres-Livres, de créer une nouvelle entité autonome qui serait constituée de morceaux assemblés, mais bien d'inscrire l'œuvre dans un continuum temporel qui se construit à travers le dialogue entre les textes qui forgent notre culture.

L'utilisation complexe, à la fois du livre, du texte et de l'écriture faite par Louise Paillé montre bien comment se sont mis en place les enjeux qui régissent les processus de transmission du savoir, de la connaissance et des idées. La place qu'a prise le livre dans ces processus est centrale et son poids symbolique, conséquemment, est très lourd. Si, traditionnellement, le livre dans sa totalité – écriture, texte, objet matériel – a été développé, conçu et utilisé comme le meilleur véhicule de cette transmission, traînant à tort ou à raison dans son sillage des « vertus » telles que la vérité et la rationalité, un questionnement artistique et philosophique sur la validité de ces présomptions a progressivement entraîné l'élaboration d'œuvres qui ont mis de l'avant une nouvelle conception de cet objet qui nous est rendu usuel, quotidien. Ce questionnement, dans sa forme artistique, a pu prendre différents aspects, qu'il s'agisse d'une réflexion sur la mise en page et la typographie, comme l'ont montré les œuvres – entre autres – des futuristes russes, ou encore sur les processus de la mise en récit – et l'on peut penser ici à une grande partie de la production des livres d'artistes, qui joue sur la forme de l'objet porteur du texte et sur sa distribution.

Les livres transformés en objets d'art sont pour nous des outils précieux qui nous permettent de mieux comprendre et d'examiner les relations que nous entretenons avec le livre. Ils se donnent comme une loupe ou un miroir déformant qui nous offre la chance de jeter un regard différent, nouveau sur nos processus de lecture, de compréhension et de manipulation à la fois du livre, du texte et de l'écriture. La série des *Livres-Livres* nous met en face d'objets hybrides, mi-livres, mi-œuvres, et dont la posture de production balance constamment entre deux pôles, construction et destruction. Bien que le travail de Louise Paillé consiste à écrire, c'est son écriture qui détruit le livre. Or cette destruction n'est qu'apparente; elle nous force à regarder plus loin que le texte, plus creux que l'écriture, pour mieux nous faire voir que les livres ne sont pas *que* ce qu'ils nous montrent ou nous laissent voir. Ils sont beaucoup *plus*, ils cachent derrière leurs lettres imprimées une infinité d'autres textes et sont en même temps une partie constituante de ceux à venir.

CHAPITRE 2

LISIBILITÉ ET ILLISIBILITÉ : UNE LECTURE DU LIVRE D'ARTISTE *SERMONS SUR LA MORT ET CE QUI S'ENSUIT*

*Faire de la langue un travail - ποιεtv - œuvrer dans la matérialité de ce qui,
pour la société, est un moyen de contact et de compréhension,
n'est-ce pas se faire, d'emblée, étranger à la langue?*
Julia Kristeva, *Séméiotikè*

Nous avons précédemment étudié les *Livres-Livres* en tant qu'objets; nous avons évalué leur impact, la valeur symbolique de leur inscription à la fois dans le champ de l'art et dans celui de la littérature. Il convient maintenant de se pencher sur la position de la lectrice qui se trouve face à une telle œuvre. L'illisibilité des *Livres-Livres* nous force à nous questionner sur le rôle du lecteur, de la lectrice. Un livre illisible en est-il toujours un? La lectrice, dans ce cas, en est-elle toujours une? Cette dernière, face à une illisibilité qui est souvent extrême – le processus même de lecture est alors inadéquat –, doit renouveler ses stratégies de lecture afin qu'elles deviennent opérantes dans cette situation particulière. Nous étudierons donc, dans la seconde partie de notre mémoire, les rapports qui se tissent entre la lectrice et l'œuvre, les processus qui doivent être mis en place par la première pour arriver à donner du sens à la seconde.

Le livre d'artiste est tout d'abord une exploration des limites. Celles de la textualité et de la culture livresque, mais également celles de l'objet livre. Ses modalités d'analyse sont donc considérablement modifiées, complexifiées. La lecture et l'analyse du livre d'artiste mettent la lectrice dans une position à la fois intermédiaire et totalement nouvelle. Intermédiaire parce que cette expérience se situe entre la lecture d'un livre et la visite d'un musée ou d'une galerie d'art¹, et en même temps, radicalement nouvelle parce qu'elle implique la

¹ À ce sujet, Sylvie Alix dit dans son introduction au *Répertoire des livres d'artistes au Québec : 1993-1997*, que « [cette] particularité dans l'appropriation du livre présente un avantage que n'offrent pas les cimaises d'un musée ou la déambulation dans les galeries. » (publié sous la direction de Philippe Sauvageau, Montréal, Bibliothèque nationale du Québec, 1999, p. 16-17.)

manipulation d'une œuvre – occasion rarissime pour la majorité d'entre nous – ainsi qu'une lecture bouleversée, imprévisible, non linéaire. Comment, donc, analyser un tel livre? Comment, avant même de l'analyser, le lire ? L'approche théorique utilisée – la sémiotique, dans ce cas-ci – doit pouvoir, afin de respecter la nature même de l'objet étudié, prendre en considération l'aspect « multimédiatique » du livre d'artiste, et elle doit pouvoir être assez polyvalente pour tenir compte des possibilités quasi-illimitées offertes par le médium.

Il convient de définir tout d'abord ce que nous entendons par l'expression « position de la lectrice ». Il n'est pas ici question de la description d'un processus idéal de lecture qui serait faite par une lectrice également idéale, mais bien d'une analyse visant à montrer les diverses étapes de la « préhension », puis de la compréhension des livres analysés. L'analyse de cette position, de ce *travail* de la lectrice, faite entre autres à l'aide de la sémiotique peircéenne, nous offrira une porte d'entrée pour accéder à des notions telles que l'illisibilité, le langage visuel et, finalement, la lisibilité. Alors que le chapitre précédent a été l'occasion d'examiner d'un point de vue extérieur les moyens et méthodes de production de la série, une analyse de la position de la lectrice telle que nous nous proposons de la faire nous permettra d'entrer directement dans l'œuvre de Louise Paillé, et ainsi d'en affiner notre présentation.

Nous nous pencherons tout d'abord sur l'illisibilité des *Livres-Livres*. Que nous dit-elle sur nos processus de lecture, sur nos attentes? En offrant une définition plus claire de ce qu'est l'illisibilité, nous serons à même d'expliquer les enjeux qui régissent la « lecture » des *Livres-Livres*. Alors que l'illisibilité est habituellement « résiduelle », c'est-à-dire qu'elle ne couvre qu'une partie du texte – un mot que le lecteur ne comprend pas, une référence manquée – elle est, à l'opposé, le principe constituant des *Livres-Livres*, rendant impossible, bloquant toute lecture. Pour « lire » l'œuvre de Louise Paillé, la lectrice doit opérer un renversement qui fait passer la graphie d'écriture à dessin. Nous verrons quelles sont les modalités de ce renversement qui fait passer celui ou celle qui se trouve en face du livre de lecteur à spectateur, et comment une nouvelle « lecture » réussit à s'imposer.

Finalement, nous offrirons une analyse textuelle d'un texte « lisible », créé par Louise Paillé, qui, bien qu'il ne fasse pas directement partie de la série des *Livres-Livres*, est en filiation artistique et philosophique directe avec elle. Nous croyons que cette analyse

permettra de cerner plus précisément les enjeux qui se développent dans la série des *Livres-Livres*. Cinq exemplaires du livre *Sermons sur la mort et ce qui s'ensuit* ont été « traités » de la même manière par l'artiste. Comme le titre l'indique, il s'agit d'un recueil de sermons qui visent à préparer le pécheur à la mort. Louise Paillé a surligné, au marqueur, certains mots du livre, qui, lorsqu'ils sont lus l'un à la suite de l'autre, forment un nouveau récit – érotique – par dessus le précédent. Il s'agit donc, contrairement aux *Livres-Livres*, d'un palimpseste inversé, d'un récit que l'artiste fait ressortir de *sous* l'ancien, comme s'il y était déjà et qu'elle n'avait fait que le découvrir. En traitant ainsi le livre, en lui donnant une lisibilité nouvelle qui, cette fois, reste dans le littéraire, Louise Paillé nous offre une clé de lecture qui nous permettra de tester notre analyse de la série des *Livres-Livres*.

2.1 L'illisible

« *A novel, by a writer of genius or by a third-rate author,
is a book where nothing happens.* »
Ulises Carrión, *The New Art of Making Books*

Une partie de la production de livres d'artistes est basée soit sur la destruction de l'objet livre, soit sur sa modification, ce qui force la lectrice à revoir ses processus de lecture habituels. On peut penser à l'*Abécédaire* (1978), de Roland Giguère, qui se présente sous la forme d'un rouleau, ou encore à d'autres livres d'artistes qui ont été fabriqués sous forme d'accordéon. Cette destruction du support du texte, le codex, entraîne une modification radicale des stratégies d'écriture, mais aussi de lecture². C'est ainsi que les livres d'artistes, qui repensent à chaque œuvre la forme et la nature du récit ou du texte, sont essentiellement à analyser en rapport avec la lecture que nous en faisons. Cette « lecture » est à réinventer à chaque utilisation, à chaque manipulation parce qu'elle crée son propre langage, qu'elle ne se base pas – ou peu – sur une vision traditionnelle de la communication ou du savoir. Les livres

² Lorraine Piroux, *Moins que livres. Essai sur l'illisibilité*, [à paraître en 2008], p. 4, « [...] la littérature, et en particulier la forme du récit, entretient avec le *codex* des liens tout à fait privilégiés qu'il n'appartient pas au seul temps de défaire. Si privilégiés, du reste, qu'il n'est sans doute pas exagéré de dire que la littérature ne pourra véritablement se réinventer ailleurs que dans le livre sans avoir compris auparavant à quelle sorte de langage elle renonce et, nous le verrons, à quels risques d'illisibilité elle s'expose en sortant du *codex*. »

d'artistes sont illisibles dans la mesure où la lectrice doit se créer elle-même un chemin de lecture pour chaque livre d'artiste qu'elle consulte.

Peut-être y a-t-il, dans la relation à la lecture, l'ébauche d'une définition de ce qu'est un livre d'artiste. Comme le dit Anne Moeglin-Delcroix, « [...] il n'est de description ou d'interprétation de ces livres qui ne s'ancre sur l'expérience de leur lecture, au point de n'être qu'une lecture un peu plus lente parce que plus attentive, plus méthodique, plus inquiète de ses propres opérations³. » Ainsi, un livre dont, pour le comprendre, il faudra examiner, construire même, les processus de lecture, un livre dont le code de lecture est différent de celui d'un livre traditionnel – c'est-à-dire dont le fond et la forme forment un tout cohérent –, pourra être décrit comme un livre d'artiste. Au-delà d'une « entorse », d'un bouleversement de la lecture, qui peut aussi survenir dans un livre traditionnel, c'est la notion même de lecture qui est alors remise en question. Une étude sémiotique du livre d'artiste, parce que ce dernier tente d'aller aux limites de la notion de livre, nous sera une aide précieuse pour comprendre nos processus de lecture.

La lecture d'un tel livre, bien que très différente de celle d'un livre traditionnel, n'en est pas moins soumise aux mêmes processus. Selon Bertrand Gervais,

[toute] pratique de lecture est constituée de trois gestes : ce sont ceux imbriqués et complémentaires de la manipulation, de la compréhension et de l'interprétation. Ces gestes sont en jeu dans toute situation de lecture et ils sont logiquement impliqués l'un par l'autre. Les trois sont imbriquées [sic] et complémentaires; elles [sic] sont en jeu à chaque situation de lecture : lire, c'est toujours manipuler du texte, le comprendre et l'interpréter. [...] ⁴

Dans la lecture des livres traditionnels, la manipulation passe souvent inaperçue pour laisser place à la compréhension et, dans le cas d'une lecture plus poussée, à l'interprétation; dans la lecture de livres d'artistes, elle est la porte d'entrée, la clé de lecture et

³ Anne Moeglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste*, Paris, Édition Jean-Michel Place, Bibliothèque Nationale de France, 1997, p. 11.

⁴ Bertrand Gervais, *Entre le texte et l'écran*, publié sur le site *Interdisciplines* dans le cadre des « Quinzièmes entretiens Jacques Cartier », *Les défis de la publication sur le Web, hyperlectures, cybertextes et méta-éditions*, <http://www.interdisciplines.org/defispublicationweb/papers/2/language/fr>, site Web consulté le 5 décembre 2007.

d'interprétation. La manipulation du livre, qui était jusque-là transparente, se trouve dans ce cas revalorisée, problématisée. Lorsque la lectrice se trouve face à un livre d'artiste, et que la question se pose de *comment lire* l'objet qui se trouve devant elle, c'est que l'étape de la manipulation a été opacifiée, qu'elle doit être pensée, travaillée alors qu'elle était devenue automatique; c'est donc dire que la lectrice se trouve dans une situation d'illisibilité avant même de pouvoir lire le livre.

L'illisibilité peut être définie comme un moment où la lectrice se trouve dans une impasse par rapport à sa lecture, où un sens n'arrive plus à être trouvé – ou construit. Pour reprendre les termes de la sémiologie peircéenne, l'illisibilité est un arrêt dans la sémiose⁵. Le signe, pour être vivant et significatif, doit d'abord et avant tout être en mouvement. Lorsque l'interprétant n'arrive plus à faire de lien entre l'objet et le représentamen, la sémiose s'arrête, le signe n'est plus en mouvement. Si la sémiose s'arrête, si l'interprétant n'arrive plus à activer la relation entre le représentamen et l'objet, c'est que cette relation est coupée, neutralisée. Le représentamen est alors choséifié par l'interprétant, perçu comme étant d'abord une présence potentiellement significative, même si elle ne l'est pas encore. Sur la présence envahissante de la matérialité du signe, Bertrand Gervais dit que « [l']illisibilité est l'effet d'un processus de désémiotisation. La désémiotisation rend compte de cette situation où l'opacité du signe est devenue prépondérante, éliminant de fait toute possibilité de renvoi⁶. »

Il est possible de mettre en lien cette opacité du signe à l'apprentissage d'une langue étrangère. Les sons entendus ou les caractères lus ne sont perçus que comme « signaux » et non comme signes, et c'est à partir du moment où la langue étrangère commence à être assimilée – davantage que simplement reconnue comme langue – que la « signalité »

⁵ Bertrand Gervais, « Presbytère, hiéroglyphe et dernier mot : pour une définition de l'illisibilité » dans *La lecture littéraire*, janvier 1999, p. 205, « [...] je définirai l'illisibilité comme une impasse dans la sémiose, c'est-à-dire comme l'incapacité de maintenir une interprétance ou d'activer un jeu d'interprétants apte à procéder aux attributions nécessaires entre un signe et son objet. »

⁶ *Ibid.*, p. 206.

disparaît au profit de la signification⁷. Mikhaël Bakhtine pousse plus loin la réflexion entre la compréhension, la lisibilité donc, et l'apprentissage d'une langue. Il dit, dans *Le marxisme et la philosophie du langage*, que ce qui est nécessaire et essentiel à l'apprentissage d'une langue est, au delà de la mémorisation d'un système langagier, la compréhension profonde de sa mutabilité, de son évolution.

[T]ant qu'une forme linguistique ne constitue qu'un signal et n'est perçue par l'auditeur que comme telle, elle n'a pas pour lui de valeur linguistique. La « signalité » pure n'existe pas, même dans les phases initiales de l'apprentissage du langage. Même à ce stade, la forme est orientée par le contexte, elle constitue déjà un signe, bien que la composante de « signalité » et d'identification qui lui est corrélatrice soit réelle. Ainsi, l'élément qui fait de la forme linguistique un signe n'est pas son identité comme signal, mais sa *mutabilité* spécifique; de même que ce qui constitue le décodage de la forme linguistique, ce n'est pas le fait d'identifier le signal, mais de comprendre le mot dans son sens particulier, c'est-à-dire de saisir l'orientation qui est donnée au mot par un contexte et une situation précis, une orientation vers l'évolution, et non vers l'immobilisme⁸.

Ainsi, dans une situation d'illisibilité, seule est vue la matérialité du signe, et toute référentialité est bloquée, ce qui force un arrêt ou un déplacement de la sémiose. À ce sujet, Bertrand Gervais dit que

[si] le signe résiste à une attribution, il s'impose alors comme seul foyer de l'attention, chose coupée de ce qui doit la compléter dans sa forme accomplie. Le regard reste, pour ainsi dire, rivé sur le signe, sur sa matérialité même. D'où son illisibilité⁹.

Face aux *Livres-Livres*, la lectrice est forcée de s'arrêter; elle reste prise devant leur matérialité, qui prend toute la place. L'écriture manuscrite recouvre le texte imprimé et bloque toute tentative de pénétration de la part de la lectrice. Si cette dernière reste passive face aux objets qui se trouvent devant elle, la sémiose s'arrête et le signe sombre dans l'immobilisme, c'est-à-dire qu'il ne reste qu'un livre illisible, un amas de gribouillis

⁷ Mikhaël Bakhtine, *Le marxisme et la philosophie du langage*, Paris, Minuit, 1977, p. 101.

⁸ *Ibid.*, p. 100-101, nous soulignons.

⁹ Bertrand Gervais, « Presbytère, hiéroglyphe et dernier mot : pour une définition de l'illisibilité », *op. cit.*, p. 205.

incompréhensibles. Si, au contraire, elle adopte une posture active et qu'elle réussit à réinscrire les *Livres-Livres* dans un contexte et une situation précis, le processus de construction du sens, la sémiose, est alors réenclenché. Par une suite d'associations et de renvois, la lectrice sera en mesure de placer les *Livres-Livres* à la convergence de différents faisceaux de sens qui varient selon les connaissances mises en jeu : il peut être question de leur inscription dans l'histoire du livre et dans sa symbolique – comme nous l'avons vu au premier chapitre –, de la manière dont ils viennent prendre place dans l'œuvre de Louise Paillé ou encore d'une analyse de l'objet d'art qu'ils sont devenus.

Le lien entre l'illisibilité telle que nous venons de la définir et le livre d'artiste devient alors évident : ce dernier doit, à un certain moment, passer par une situation d'illisibilité afin de forcer la lecture, de la bousculer. Il *doit* passer par ce moment parce qu'il brise, qu'il fait éclater les limites du livre. La lectrice, face à cette illisibilité qui souvent est extrême, doit tout d'abord renouveler ses processus de lecture afin qu'ils deviennent opérants dans cette situation particulière. De plus, il reste toujours une certaine « illisibilité résiduelle »¹⁰ en ce qu'elle (la lectrice) sait que sa lecture ne sera jamais complète parce qu'elle n'est pas basée sur un code rigide ou spécifique.

En effet, si les lectures d'un texte, d'un roman par exemple, peuvent être multiples, à la limite infinies, elles se basent toutes au départ sur le même texte, c'est-à-dire sur ce qui est *écrit*, que tous les lecteurs partagent et qui est présent *avant* la lecture. L'analyse du livre d'artiste est toutefois basée sur la *construction* de sa lecture, qui est postérieure à la conception et la production de l'œuvre, qui est également tributaire des liens que la lectrice fera entre les différentes parties ou éléments dont le livre se compose.

Bien entendu, il y a toujours une part d'illisibilité résiduelle dans une lecture « traditionnelle » ; c'est elle qui permet les nouvelles interprétations d'un texte, qui lui donne par le fait même sa vitalité. Toutefois, lorsqu'il est question de la lecture des livres d'artistes, l'illisibilité résiduelle prend une dimension plus importante dans la mesure où le langage

¹⁰ *Ibid.*, p. 218.

utilisé est créé expressément pour chaque livre. C'est-à-dire que le sens ne se construit pas seulement à travers le texte ou à travers l'image, mais plutôt à travers leur association qui est à chaque fois unique. La difficulté de lecture est donc double : il faut, pour arriver à construire le sens de l'œuvre, trouver la clé de lecture, c'est-à-dire la façon dont est signifiant l'agencement entre le texte et l'image. Il est exclu qu'il s'agisse uniquement de texte – il ne serait alors plus question de livre d'artiste – et il est également assez rare qu'il s'agisse uniquement de représentation visuelle.

L'union de ces deux éléments forme ce que Michael Nerlich appelle un iconotexte : « [L'iconotexte] désigne une œuvre dans laquelle l'écriture et l'élément plastique se donnent comme une totalité insécable¹¹ ». Cette notion nous permet de mieux analyser et de mieux comprendre les livres d'artistes; elle nous offre une clé de lecture pertinente et relance la sémiologie¹². Alain Montandon, dans sa présentation du recueil *Iconotextes*, nous dit que « [l]a spécificité de l'iconotexte comme tel est de préserver la distance entre le plastique et le verbal pour, dans une confrontation coruscante, faire jaillir des tensions, une dynamique qui opposent et juxtaposent des systèmes sans les confondre¹³. » Cette séparation nette entre les deux systèmes ne remet nullement en cause l'entité autonome qu'ils forment. Par exemple, dans les *Livres-Livres*, l'écriture, même si elle en vient à se transposer dans un registre visuel, reste toujours, et ce très clairement, de l'écriture et force une réflexion sur l'utilisation qu'en fait Louise Paillé. Paradoxalement, l'écriture est également le moyen employé par l'artiste pour créer une œuvre d'art à part entière. L'iconotextualité met en évidence la matérialité de l'écriture et celle de l'objet manipulé, tout comme c'est l'écriture, dans les *Livres-Livres*, qui réinvestit le livre pour le transformer; Alain Montandon parle de « transfert et glissement d'un mode de lecture sur l'autre¹⁴. »

¹¹ L'idée d'iconotexte présentée par Michael Nerlich a été développée dans un recueil dirigé par Alain Montandon, et qui s'intitule *Iconotextes* (Paris, Ophrys, 1990), p. 5.

¹² Ce que Bertrand Gervais appelle un « coup de force », (« Presbytère, hiéroglyphe et dernier mot : pour une définition de l'illisibilité », *op. cit.*, p. 218).

¹³ Alain Montandon, *op. cit.*, p. 6.

¹⁴ *Ibid.*, p. 6.

Un autre exemple d'iconotexte nous est offert, indirectement, par Jacques Derrida, dont nous avons utilisé les textes pour illustrer notre conception de l'écriture comme trace. Derrida a longuement réfléchi à la question de l'écriture comme geste, comme tracé. Cette réflexion sur le tracé de l'écriture et, par extension, sur le frottement du crayon sur la page, a donné lieu à une correspondance avec Jean-Luc Nancy, échange qui a été publié sous le titre *Le toucher, Jean-Luc Nancy*¹⁵. L'ouvrage est accompagné de « travaux de lecture » de l'artiste Simon Hantaï. Ce dernier a pris une posture semblable à celle de Louise Paillé : il a recopié, sur un tissu épais, la correspondance entre les deux hommes, en superposant les deux écritures¹⁶. Simon Hantaï a donné naissance à une œuvre qui, sans renier son origine textuelle, en l'utilisant même comme matériau de base à travers lequel toute l'œuvre se déploie, se situe dans un espace qui n'est ni textuel, ni iconique, mais bien *iconotextuel*.

Cette question de la trace et du tracé, mise en évidence par les travaux de Louise Paillé, de Simon Hantaï et de bien d'autres¹⁷, nous force à repenser le livre comme un espace ou une matérialité, comme un outil. Ulises Carrión demande ainsi, dans *The New Art of Making Books* : « What is more meaningful : the book or the text it contains?¹⁸ » Cette séparation claire du texte et du livre permet de penser leurs valeurs et leurs qualités de façon distincte, elle légitime une utilisation nouvelle et radicalement différente de l'objet livre. Ulises Carrión opère dans ce texte un déplacement, une réorientation de la conception traditionnelle du livre, en le présentant non comme un simple véhicule pour le texte, mais comme un canevas, une forme sur laquelle l'artiste peut travailler. Le livre est vu alors comme une séquence

¹⁵ Paris, Galilée, 2000, 349 p.

¹⁶ Ce travail a lui-même donné lieu à un livre : *La connaissance des textes. Lecture d'un manuscrit illisible*, Paris, Galilée, 2001, 156 p.

¹⁷ Nous pensons ici entres autres à Tom Phillips qui, d'une manière bien différente, a lui aussi mis de l'avant la question du tracé dans le livre, bien qu'il s'agisse dans son cas d'un tracé de dessin, de peinture. D'un autre côté, l'insertion de texte dans une œuvre artistique est également assez fréquente. Par exemple, plusieurs représentants de l'Art Brut ont intégré du texte dans leurs œuvres (Armand Schulthess, Adolf Wölfli, etc.).

¹⁸ Ulises Carrión, *The New Art of Making Books*, *op. cit.*

d'espaces, que l'artiste doit modifier et organiser de manière à utiliser l'objet de façon optimale.

Nous croyons que cette vision nouvelle et inusitée du livre n'est pas incompatible avec son utilisation antérieure, et qu'elle ne rend nullement caduque la notion de lecture. La spatialisation du livre, sa plus grande matérialisation sont des moyens de renouveler à la fois l'œuvre d'art, l'art du livre, ainsi que celui du récit. Comme nous l'avons vu, la lecture d'un livre d'artiste reste une lecture, bien que son mode de déroulement soit bouleversé, puisque l'accent est mis sur la manipulation de l'objet avant même qu'il ne soit question de compréhension ou d'interprétation.

Il reste toutefois indispensable de clarifier la notion de *texte*. Si la lecture est un processus constitué minimalement de trois gestes, elle nécessite également la présence d'éléments lisibles. Nous postulons que la lisibilité n'est pas confinée au texte dans son sens strict, mais qu'elle se retrouve plutôt dans l'organisation des éléments qui composent le livre ou l'œuvre. Il est ici davantage question d'interprétation et de construction du sens, que de lecture en tant que tel.

Afin de mieux voir les parallèles qui se tissent entre la lecture et l'appréhension d'une œuvre d'art nous nous référons à une définition du texte, donnée ici par Bertrand Gervais :

un texte est un *être de langage fixé sur un support et mis en situation*. Un *être de langage* désigne un ensemble d'énoncés qui vient mettre en forme un contenu. La mise en situation renvoie, pour sa part, au fait qu'un texte n'existe que dans sa relation à un lecteur, qu'intégré par conséquent à une situation de lecture, une situation déterminée par un contexte et s'actualisant en diverses pratiques de lecture¹⁹.

Il est possible de faire un parallèle avec la définition du « nouvel art du livre » proposé par Ulises Carrión. Pour lui, bien que le livre ne se constitue pas nécessairement d'un « ensemble d'énoncés », dans la mesure où il peut au contraire n'être question que de représentation visuelle, le livre est avant tout l'organisation d'un contenu, comme l'est le texte pour Bertrand Gervais.

¹⁹ Bertrand Gervais, « Entre le texte et l'écran », *op. cit.*, site Web consulté le 5 décembre 2007.

À partir du moment où le livre devient quelque chose de plus que le support anonyme du texte, il perd de son invisibilité et gagne, par conséquent, en « matérialité » (nous entendons par là une matérialité reconnue comme telle). Bien que ce passage entraîne une certaine illisibilité, il permet de relancer l'interprétation dans une autre direction. Alors que le texte contenu dans le livre d'artiste est bien souvent illisible, c'est à travers sa destruction que l'œuvre d'art se déploie et trouve sa signification. La lisibilité ainsi perdue ne touche que le texte; *l'œuvre* gagne au contraire en lisibilité à travers ce renversement. Il est toutefois important de préciser que, dans tout iconotexte, la lisibilité n'est assurée dans aucun des deux systèmes (texte et œuvre); elle se trouve dans leur union, leur complémentarité. L'autonomie du livre s'accroît, et la lecture se fait alors selon différents systèmes sémiotiques.

2.1.2 Le balancement entre deux systèmes sémiotiques : un essai de lecture

De la même façon que, dans un livre, l'écriture est à la base d'une rhétorique propre à l'œuvre, c'est l'agencement des différents systèmes sémiotiques utilisés dans un livre d'artiste – ou un iconotexte – qui construit ce que l'on pourrait appeler une *rhétorique visuelle*²⁰. La mise en place des différents éléments textuels et plastiques est une manière, pour l'artiste, de construire du sens, de bâtir un argumentaire. Denise Bergeron, dans le cadre de son mémoire de maîtrise, en donne une définition :

La rhétorique visuelle étudie les caractéristiques propres et interactives d'un ensemble de dispositifs (iconiques, plastiques et objectaux) présentés par un objet visuel et susceptible de susciter des effets. Ces dispositifs sont considérés comme constituant une prise de position sur le monde et ayant de ce fait une visée argumentative, c'est-à-dire ayant pour fonction d'entraîner une réception active, constructrice du sens. Il y a effet rhétorique lorsque, au contact du récepteur avec l'objet, se produit une transformation de son bagage encyclopédique initial, cela se traduisant par une adhésion (d'intensité variable) ou un sentiment de correspondance (d'intensité variable) avec l'objet [...]²¹

²⁰ Le Groupe μ a consacré une de ses publications à défendre l'idée d'une *rhétorique de l'image* (*Traité du signe visuel : pour une rhétorique de l'image*, Paris, Seuil, coll. « La couleur de idées », 1992, 504 p.).

²¹ Denise Bergeron, *La rhétorique du collage*, Mémoire présenté comme exigence partielle de la maîtrise en études des arts, Université du Québec à Montréal, 2001, f. 39-40.

La juxtaposition de l'écriture manuscrite sur le texte imprimé, dans les *Livres-Livres*, en rendant la lecture impossible, illustre la *visée argumentative* de l'artiste. Louise Paillé met en évidence l'opposition traditionnelle qui existe entre le texte et l'image ainsi que la prééminence du premier sur le second. Nous avons vu rapidement, dans le premier chapitre, comment le livre et l'écrit se sont imposés comme les véhicules privilégiés de la pensée, mais il convient de préciser ici que cette dominance s'est établie aux dépens de l'image, du visuel.

Le discours souvent mis de l'avant pour parler de la différence entre les signes visuels et les signes de langage, les mots, dit que celle-ci se trouve dans la nature instable – ou variable – du représentamen visuel. Ce qui ressort le plus, dans le discours qui tente de tracer cette différence, est que les mots renvoient à un contenu relativement stable, alors que les images, elles, renvoient à un référent plus fuyant. À ce sujet, Martine Joly dit que « l'appréhension [des messages visuels] combine quasi simultanément plusieurs niveaux ou types de réception qui construisent ensemble cette appréhension²² ». Il convient toutefois de nuancer ces propos, à la fois sur le mot et sur l'image. Il est aussi faux de dire que l'appréhension d'un texte ne se fait que sur un seul *niveau* de réception, que de dire que la construction du sens d'une image n'est pas liée à un contenu référentiel déterminé. L'argument souvent avancé de la polysémie de l'image est sous-tendu par un discours qui place le texte comme élément de référence qui serait, contrairement à l'image, non polysémique. Bien qu'il soit vrai de dire que l'image est porteuse de sens qui peuvent être interprétés de différentes manières, il est faux d'affirmer qu'il s'agit là d'une spécificité; le langage est tout aussi polysémique que l'image. Comme le dit Joly,

Si la spécificité de l'image est d'être polysémique, c'est que quelque chose d'autre que l'image ne l'est pas. Ce quelque chose d'autre, sous-entendu dans les premiers temps de la réflexion sur l'image, c'est le mot. Implicitement on compare l'image au langage verbal et plus particulièrement au 'mot'. Cette comparaison, qui ne peut tenir bien longtemps, est cependant révélatrice de la place privilégiée qu'a le

²² Martine Joly, *L'image et les signes*, Paris, Éditions Armand Collin, coll. « cinéma », 2005, p. 23.

langage verbal dans notre système de valeurs où il sert toujours de référence idéale²³.

Nous avons vu que Louise Paillé, en faisant passer l'écriture manuscrite de texte à image, a remis en question une certaine hégémonie du texte, du livre et de l'écriture comme moyen de transmission d'un savoir. Nous pouvons maintenant dire que ce questionnement ne se situe pas uniquement au niveau du langage, mais qu'il concerne également les oppositions traditionnelles qui existent entre le texte et l'image. Le texte qui ne veut plus rien dire en tant que texte, mais qui trouve toute sa signification en tant qu'image est une construction du sens qui, en utilisant le véhicule usuel de la transmission de la pensée, opère un glissement vers une conception moins rigide du clivage entre ces deux systèmes sémiotiques²⁴.

Notre lecture des *Livres-Livres* nous pousse ainsi à dire que Louise Paillé, sans donner à lire les mots qu'elle écrit, transmet une vision du savoir et de la connaissance qui, sans être linéaire ou « logique », ne se situe pas moins à la fois en filiation directe de la tradition livresque, et dans le bris de cette filiation. En créant des livres à partir d'autres livres, elle réinscrit son attachement à l'objet comme véhicule de la pensée, et en rendant ces livres illisibles, elle marque une rupture avec la tradition de la nécessité de la lisibilité et de la logique linéaire comme porteuse de vérité. Nous voyons dans son travail un balancement constant entre ces deux pôles, balancement qui est porteur d'une réflexion sur la constitution non seulement du savoir, mais de la pensée. L'analyse d'un autre livre d'artiste fait par Louise Paillé nous permettra de tester notre hypothèse quant à l'argumentaire présenté dans les *Livres-Livres*.

²³ Martine Joly, *op. cit.*, p. 82.

²⁴ Bruno Duborgel, dans son introduction au recueil *Figures du graphein*, postule que : « Désaligner les caractères de l'écriture du texte, simultanément donner à voir et à lire, d'un même mouvement écrire et figurer, c'est aspirer à un espace graphique délivré des contraintes de la linéarité, de la « chrono-logique » et des dichotomies exclusives (figure/écriture, contempler/lire, successivité/simultanéité, etc.). » (Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2000, p. 12)

2.2 Le lisible

Dans le cadre de son travail sur la série des *Livres-Livres*, Louise Paillé a conçu deux livres qui, bien qu'ils ne fassent pas directement partie de la série, sont en lien direct avec elle. Alors que les *Livres-Livres* explorent les limites de l'objet-livre et du texte à travers le palimpseste, les deux autres font de même, mais en utilisant des moyens différents. Dans le premier, *Portraits français*, l'artiste a collé des photographies de personnalités célèbres du XX^e siècle sur toutes les pages de gauche d'un livre reproduisant des portraits de royauté et de bourgeoisie française du XIV^e au XVI^e siècles. Dans le second, intitulé *Sermons sur la mort et ce qui s'ensuit*, qui sera ici l'objet de notre analyse, elle a surligné au marqueur certains mots d'un recueil de sermons, qui, lus à la suite, donnent naissance à un second récit, totalement différent du premier²⁵. Si les méthodes utilisées pour transformer le livre sont, dans tous les cas, bien différentes, il n'en reste pas moins qu'un élément est toujours constant : la notion de couches superposées est à chaque fois fondatrice du livre ou du texte. Qu'il soit question de palimpseste, de collage ou de palimpseste inversé, le livre est vu comme le dépositaire d'un savoir invisible à l'œil nu, mais que l'intervention de l'artiste découvre, met en lumière.

Nous présenterons ici une analyse de ce second travail qui, parce qu'il offre pour la première fois, dans l'œuvre de Louise Paillé, un récit, nous permettra de pénétrer plus en profondeur dans la réflexion qui soutient l'élaboration de la série. Le livre d'artiste *Les sermons sur la mort et ce qui s'ensuit* a été réalisé en 5 exemplaires identiques en 1996, et offre un récit érotique composé de mots surlignés dans le texte du livre premier²⁶. Ainsi, la lectrice se trouve face à un livre de sermons dans lequel quelques mots par page sont surlignés. Aucune indication de lecture n'étant présente, il est tout à fait possible de penser

²⁵ Cette méthode sera dorénavant qualifiée de « palimpseste inversé », parce que contrairement au palimpseste, qui inscrit un nouveau récit par dessus l'ancien, cette méthode semble « découvrir » un récit plus ancien, qui était caché sous le précédent. L'exemple le plus connu de palimpseste inversé est sans aucun doute le travail qu'a fait Tom Phillips sur le roman victorien *A Human Document*, roman dont il tire depuis plusieurs années de nouveaux récits... (*A Humument*, New York, Thames & Hudson, 2005, 4^{ème} édition, 384 p.)

²⁶ Voir les document en annexe, le texte composé par Louise Paillé tel qu'il peut être lu par la lectrice (A) ainsi que la photocopie d'une page travaillée par l'artiste (B).

que les mots mis en évidence ont été choisis au hasard, au gré de l'intérêt de l'artiste, mais une lecture plus poussée permet de recréer un nouveau récit, caché sous le précédent.

Le texte premier des *Sermons sur la mort et ce qui s'ensuit* a été publié sous forme de fascicules entre 1818 et 1827. Lesdits sermons ont été écrits par Jean Baptiste Vianney, également connu sous le nom du « Saint Curé d'Ars ». Comme il s'agit d'un recueil de sermons qui préparent le pécheur à la mort, le thème principal en est la repentance des péchés avant la mort; les textes sont donc culpabilisants, axés sur la honte des péchés de la chair et la peur de l'enfer. Louise Paillé a commencé par se créer un code de lecture : raturant le mot « péché », plaçant une croix devant chaque occurrence du mot « mort », et ainsi de suite. Elle a ensuite surligné en rouge plusieurs mots, qui forment un récit érotique. Comme nous le verrons plus loin, le travail qu'elle effectue sur le livre se situe clairement dans la lignée d'une réflexion féministe, d'une prise de possession à la fois de ses désirs et de son corps. Sous le texte des *Sermons*, elle « dévoile » par exemple des phrases telles :

Un instant de passion t'appelle pour l'éternité. Une femme, la main sur mes yeux, dévore de ses regards le moment de plaisir. Son corps, dévoré par un cœur étrangé [*sic*], abandonne ses frayeurs dans sa bouche. Mes yeux vous brûlent et dévorent les flammes. Mes mains sont le désir de ce monde, de sa passion.

Louise Paillé travaille avec une édition bien précise des *Sermons sur la mort et ce qui s'ensuit*; celle de 1991, éditée par Robert Morel. Il est intéressant de s'arrêter quelques instants sur ses diverses productions. Robert Morel est connu tout d'abord pour être un éditeur de livres d'artistes, qui a publié, entre autres, les « O », petits livres ronds reliés par un anneau de métal créés par sa conjointe Odette Ducarre. Toutefois, une partie moins connue de son travail est celle d'éditeur de livres religieux. Louise Paillé joue avec cette alliance improbable entre les deux aspects du travail de l'éditeur, qui rejoignent en une symétrie presque parfaite le travail qu'elle fait sur ce livre. Lorsque Robert Morel parle dans sa préface de « l'apparence suave et démodée » des sermons, on peut sentir à la fois la distance qu'il prend par rapport à cette vision de la religion, et son attachement à leur valeur patrimoniale. La position de Louise Paillé semble être, jusqu'à un certain point, en accord avec celle de Robert Morel. Au lieu d'écrire un texte érotique avec ses propres mots, dans lequel elle tenterait de se défaire de l'influence de la religion catholique sur la vie sexuelle

des femmes et sur l'expression de leur désir, elle part de la source même de cette oppression pour en faire ressortir quelque chose de neuf et d'intime.

La manipulation du livre travaillé par Louise Paillé met la lectrice en face d'une expérience de lecture bien particulière. La vue de ce livre « vandalisé », raturé, dessiné, surligné, bouleverse la lecture, et nous rappelle tout d'abord que le livre, dans la culture occidentale, est un objet sacré, intouchable qui est traditionnellement porteur de la parole du pouvoir religieux, politique ou culturel. Bien que les femmes, depuis la mécanisation des processus de fabrication du livre, soient reconnues pour être de grandes consommatrices de livres, surtout de romans, elles sont d'une manière générale restées, jusqu'au XX^e siècle, cantonnées dans le rôle de lectrices. De plus, les « lectures féminines » étaient peu valorisées, dans la mesure où elles étaient limitées aux romans et autres fictions légères, les « lectures sérieuses » - philosophie ou religion – étant réservées aux hommes. Le rôle d'écrivain, par opposition, était très majoritairement réservé aux hommes. Ainsi, alors que les hommes avaient accès à une parole publique, la voix des femmes restait silencieuse et leur conception d'elles-mêmes cantonnée dans un discours qui n'était pas le leur.

Le livre choisi par Louise Paillé est un bon exemple de l'utilisation de la figure de l'auteur telle qu'elle a pu être conçue, et de la figure du livre comme objet porteur d'un discours sacré. L'auteur des *Sermons* est un homme d'Église, donc un homme de pouvoir qui édicte les règles de conduite et de morale des humains autour de lui, qui a le pouvoir de les juger et de les absoudre. Sa parole est sacrée, d'autant plus qu'il s'agit ici d'un livre de sermons, de discours visant à montrer aux fidèles *le* droit chemin qu'ils doivent suivre pour arriver au paradis après leur décès. C'est l'Église, à travers lui, qui fixe les règles à respecter, et profaner sa parole, comme le fait Louise Paillé, revient à remettre en question son autorité, sa vérité.

Cette profanation du texte opérée par l'artiste est à la fois subtile et profonde. Le seul fait que Louise Paillé inscrive sa présence dans le texte, à travers son code de lecture, contribue à démonter l'autorité de l'auteur. Ce dernier n'est plus seul maître de sa parole; en laissant des traces de sa lecture, Louise Paillé montre que d'autres ont le pouvoir de s'y intégrer, d'y laisser leur marque, désacralisant ainsi le texte, le ramenant au niveau du

discutable, de ce qui peut être remis en question. Le travail sur le livre fait par l'artiste est représentatif d'un renversement de la logique de transmission du savoir. D'un discours soutenu par une seule voix, le texte devient le véhicule d'une pluralité de discours – celui du Saint Curé d'Ars et celui de Louise Paillé –, dans lesquels il est possible de s'intégrer et qui sont sujets à se transformer, à se modifier. Au lieu d'être une ligne droite, qui n'offre que la possibilité d'une « lecture dirigée », le texte est parsemé de chemins de traverse, c'est-à-dire d'une multiplicité de parcours à la fois de lecture et d'écriture. Les théories bakhtiniennes du discours nous permettront d'expliquer plus clairement les enjeux de l'intégration d'une parole extérieure dans le discours premier.

Avant de commencer à appliquer les théories bahtiniennes du discours à notre objet d'étude, il convient d'offrir quelques précisions quant aux restrictions à apporter à notre analyse. Tout d'abord, le dialogisme a été développé par M. Bakhtine pour tenter d'expliquer les particularités du développement du roman et pour le différencier d'autres formes d'écriture plus anciennes. Le texte que nous nous proposons d'analyser n'étant pas un roman, il n'est pas possible de faire une application directe et immédiate du principe de dialogisme. Toutefois, nous croyons pouvoir montrer que le développement du livre des *Sermons sur la mort et ce qui s'ensuit* s'est fait selon une logique propre au dialogisme, et qu'ainsi, ce dernier offre un éclairage tout à fait pertinent dans le cadre de notre analyse.

De plus, la jonction que nous opérons entre le dialogisme et l'aspect clairement féministe du travail de Louise Paillé peut également être sujette à controverse. En effet, bien que cette association n'ait sans doute pas été prévue par Bakhtine lui-même, une relation très forte s'est développée entre féminisme et dialogisme. En effet, les féministes (surtout de tendance marxiste) ont vu dans les textes de Bakhtine un prisme à travers lequel déconstruire le discours patriarcal ou autoritaire. Diane Price Herndl dit, dans son article « The Dilemmas of a Feminine Dialogic » : « Such a dialogue is, true to most of the dialogue that Bakthin

describes, important to the extent that it is political and raises questions of power by asking whose voice is dominant in “feminine language” [...] ²⁷ ».

2.2.1 *Dialogisme et carnavalesque dans Sermons sur la mort et ce qui s'ensuit*

Selon Mikhaïl Bakhtine, le discours monologique en est un dans lequel un seul discours est présent, et ce seul discours est présenté comme étant la Vérité, la Parole. Par opposition, le dialogisme est le mélange de plusieurs discours, la *contamination* d'un discours monologique par des voix discordantes, détonantes. Bakhtine présente le dialogisme comme étant subversif dans la mesure où, entre autres, il détruit l'illusion d'une parole qui serait porteuse d'une Vérité unique et universelle. On voit que cette réflexion sur les moyens de détournement du pouvoir s'applique très bien dans le cas des *Sermons sur la mort et ce qui s'ensuit*. Le travail de Louise Paillé introduit un deuxième discours dans le premier, un discours très différent, et par conséquent, le mine de l'intérieur même. Le dialogisme dont il est ici question n'est pas utilisé dans le cadre d'un procédé romanesque, mais se trouve plutôt à la base d'un procédé artistique, c'est-à-dire qu'il ne se situe plus sur le plan du contenu, mais sur celui, beaucoup plus radical, de la forme. Nous croyons que toute notre analyse est basée sur cette application du principe bakhtinien de dialogisme, en ce qu'il nous permet d'expliquer en quoi le travail de Louise Paillé est non seulement érotique, parce que l'érotisme est très profondément ancré dans la subversion et l'interdit traversé, mais également féministe, parce que l'interdit qui est traversé est celui de la langue patriarcale, religieuse.

Les différentes notions associées au dialogisme (plurivocalité, carnavalesque, chronotope) ont été développées en partie en réaction au discours totalitaire stalinien. En présentant l'idée d'une représentation unique qui véhiculerait plusieurs idéologies ou niveaux de discours, Bakhtine démonte la puissance du discours autoritaire – qui ne permet pas de dissension. À ce sujet, Julia Kristeva parle « d'effritement du système de la

²⁷ Publié dans *Feminism, Bakhtin, and the Dialogic*, sous la dir. de Dale M. Bauer et Susan Janet McKinstry, New York, State University of New York Press, 1991, p. 7.

représentation²⁸ », dans la mesure où celle-ci est guidée par une conception de la réalité comme étant unique, « systémique »²⁹. Il n'est toutefois pas question de

la multiplicité de caractères et de destins, à l'intérieur d'un monde unique et objectif, éclairé par la seule conscience de l'auteur, *mais la pluralité des consciences « équipollentes » et de leur univers* qui, sans fusionner, se combinent dans l'unité d'un événement donné³⁰.

Dans *Sermons sur la mort et ce qui s'ensuit*, l'inscription de la lecture dissidente de Louise Paillé se présente comme un discours « génétiquement modifié », qui tire sa substance de son texte premier, qui ne pourrait exister sans lui, mais qui pourtant s'en détache clairement. Il est possible de parler de dialogisme dans la mesure où les deux textes qui se côtoient ne partagent absolument pas la même *conscience* et qu'ils se positionnent d'une manière parallèle, plutôt que dans une relation de supériorité et d'infériorité – qu'elle soit morale ou idéologique. Ce faisant, les deux voix créent une entité nouvelle de discours autonomes, et, du fait même de cette autonomie, leur affrontement ne se résoudra pas en une solution consensuelle ou en un traité de paix. Le résultat de leur union tiendra davantage du corps incomplet, asystémique, en perpétuel mouvement, que d'une somme ou d'une unité parfaite.

La transformation subie par le texte introduit également un renversement carnavalesque, c'est-à-dire un renversement de l'autorité, qui la réduit à néant à travers la moquerie, le rire. Bakhtine utilise la notion de carnavalesque (entre autres dans son analyse de l'œuvre de Rabelais) pour montrer comment le rire, l'insertion d'éléments traditionnellement considérés comme bas et l'inversion des valeurs sont des moyens de déboulonner l'illusion de Vérité portée par la parole autoritaire. La mise en parallèle faite par Louise Paillé entre le texte

²⁸ Dans son introduction à *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », p. 20-21.

²⁹ Elle dit auparavant que « [l]e sujet divisé par son écoute – par son désir – de l'autre ne fait pas que briser l'identité sémantique du mot en tant qu'unité linguistique (mot, phrase, énoncé). Il brise aussi l'identité idéologique des énoncés du texte en général, c'est-à-dire la constitution d'une idéologie (identique à elle-même) : il dissout le principe d'identité. » (*Ibid.* p. 19.)

³⁰ Mikhaïl Bakhtine, *op. cit.*, p. 35. (L'auteur souligne.)

religieux et le texte érotique repose sur cette même logique carnavalesque. Le récit érotique, la parole porteuse du désir, traditionnellement associés à des éléments bas, au corps, sont ici intrinsèquement liés à la parole religieuse qui est, elle, liée à l'élévation, au triomphe de l'esprit sur le corps. Nous en ferons une analyse textuelle poussée plus loin, mais le récit érotique créé par Louise Paillé renverse clairement les thématiques et les valeurs véhiculées par le texte de départ.

2.2.2 *Féminisme et langage*

Avec le développement des théories féministes d'analyse du discours, une aporie a rapidement été mise au jour; celui du langage utilisé par les femmes. En effet, l'utilisation de la parole et de l'écriture étant en pratique créée par les hommes et leur étant réservée, il convient de se demander ce que vaut la prise de parole des femmes, alors que, pour trouver une voix qui leur est propre, elles doivent utiliser un langage qui, traditionnellement, n'est pas le leur. Diane Price Herndl dit à ce sujet :

When woman is in a position analogous to Silence, Absence, and Madness in the paradigm of Western thought (Speech/Silence, Presence/Absence, Logic/Madness), [...] what happens to her language? If her language is something other than silence, it must be a usurped language (the language/logic of men used by women), or it must be something fundamentally "other" itself.³¹

Comment trouver une utilisation de la langue qui serait, non pas nécessairement propre *aux femmes*, mais qui, à tout le moins, appartiendrait à son auteure? En refusant d'utiliser un « langage usurpé » tel que décrit par Diane Price Herndl, les auteures se sont souvent trouvées face à une impasse : à moins d'inventer une nouvelle langue, que personne ne peut comprendre, comment distinguer clairement ce qui fait partie de la culture patriarcale et ce qui n'en fait pas partie ? Qu'est-ce que ce « fondamentalement Autre » dont parle Diane Price Herndl ? Si cet « Autre » s'articule à travers la parole, alors il se trouve déjà sous l'emprise de la logique du discours et de la présence... C'est ainsi que l'écriture expérimentale est devenue, pour les auteures féministes – on peut penser à Nicole Brossard ou Louky Bersianik –, le véhicule idéal pour dépasser cette opposition, pour contourner la linéarité et la logique

³¹ Price Herndl, *op. cit.*, p. 10.

discursive traditionnelle. Karen Gould en parle comme d'un « moyen de délégitimer l'autorité masculine en sapant les fondements rigides, les formes contraignantes de son discours³². »

L'expérimentation sur la forme même du texte radicalise la subversion, pousse plus loin les questionnements sur les pratiques d'écriture et de langage. Au delà d'une contestation ou d'une tentative de renversement de l'ordre établi à travers l'écriture, le travail sur la forme est au cœur des pratiques féministes d'écriture. Gould dit encore que

[the] emphasis on the materiality of language brought with it an awareness of language as social construction and, in turn, fueled the continuing exploration of writing as an ongoing process of imaginative and transgressive invention. [...] It also promoted further interest in theorizing on the ways in which words, linguistic structures, and conventional literary forms prescribe cultural codes for organizing reality and fiction³³.

La pratique artistique de Louise Paillé dans *Sermons sur la mort et ce qui s'ensuit*, bien qu'elle illustre une grande compréhension de ce paradoxe de l'écriture impossible, adopte une position alternative face au geste d'écrire qui, bien qu'elle se situe très près d'une pratique d'écriture expérimentale, s'en éloigne toutefois clairement. Au lieu de tenter de créer un langage neuf, Louise Paillé commence sa création à partir d'un texte canon de la culture patriarcale, c'est-à-dire qu'elle usurpe le langage et, en le détournant, se l'approprie. Son récit érotique se construit uniquement à travers les mots d'un prêtre, d'un représentant de l'ordre moral patriarcal. Elle semble ainsi inscrire à la fois son appartenance à cette culture, qui l'a construite, et son désir de s'en détacher, d'en tirer quelque chose de neuf, de personnel. Ici, Louise Paillé utilise cette parole même pour la détourner, pour que la langue religieuse, patriarcale, parle ici d'un désir féminin, d'un érotisme féminin. Ce travail est d'autant plus subversif que la méthode de travail de l'artiste fait dire assez explicitement au texte que le

³² Karen Gould, « Introduction », *Writing in the feminine. Feminism and Experimental Writing in Quebec*, Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1990, p. xvi. La citation complète se lit comme suit : « [...] Brossard, Gagnon, Bersianik and Théoret have used their experimental texts to theorize on the nature of women's oppression in patriarchal culture and to delegitimize male authority by undermining the rigid, constricting forms of its discourse. » Je traduis.

³³ *Ibid.*, p. 18.

récit érotique se trouve *sous* le texte religieux, à *l'intérieur même* du texte des sermons. Elle utilise donc le seul langage qui se trouve à sa disposition, le langage patriarcal dans son expression peut-être la plus misogyne, le langage religieux, pour faire éclore un récit érotique féministe.

En partant de l'impossibilité de se dégager de ce qui l'a construite, elle trouve à travers le *détournement* un moyen de déplacer le langage et de l'entraîner dans une direction opposée de celle où il se dirigeait précédemment. L'artiste se situe alors aux confluent de deux tendances qui peuvent au départ sembler antagoniques : un discours traditionaliste, religieux et conservateur, et un autre féministe, qui parle de la prise de possession du corps et de ses désirs. En unissant ces deux extrêmes, elle marque l'importance qu'elle accorde à la fois à la filiation, à la transmission et au changement, au mouvement perpétuel vers autre chose. Pour la première fois, dans *Sermons sur la mort et ce qui s'ensuit*, Louise Paillé inscrit à la fois dans la forme et dans le contenu sa vision du livre comme porteur des textes passés et de ceux à venir. Nous nous tournerons maintenant vers le contenu du livre, afin de voir comment les deux textes interagissent et se nourrissent mutuellement.

2.2.3 La lecture sous les mots

La question de l'énonciation est primordiale dans l'analyse des jeux de pouvoirs mis en œuvre dans les récits érotiques. La position énonciatrice du narrateur doit ainsi être prise en compte : est-ce un homme ou une femme, quel est le ton adopté pour parler des relations qui se développent entre les personnages ? La position de l'auteur, dans un texte de fiction à tout le moins, bien qu'elle puisse quelquefois être prise en considération, est éminemment plus difficile à évaluer. Comment, en effet, lire les intentions de l'auteur en les différenciant de celles du narrateur ? Le texte analysé ici présente la particularité de greffer un texte de fiction – celui de Paillé – à un texte « d'essai » – le texte premier. La position du narrateur dans le texte original des *Sermons sur la mort et ce qui s'ensuit* est donc la même que celle de

l'auteur, alors qu'il est plus difficile de faire la même assertion au sujet du texte écrit par Louise Paillé, texte dont la nature est moins précise et dont le narrateur reste inconnu³⁴.

La position de l'auteur en est traditionnellement une d'autorité, associée à celle du lecteur dans la position de l'œil, de l'observant. C'est-à-dire qu'à la fois l'auteur et le lecteur sont dans la position de celui ou celle qui regarde la scène de l'extérieur. Diane Price Herndl dit, au sujet de la position de l'auteur :

One way that criticism attempts to control literature is through assigning what Michel Foucault calls an "author-function" to the writer of novels. Foucault describes the power of the author-function, of naming a text by its author's name (an Austen novel, a Brontë novel), as an act of limiting, and, if the feminine writer has no "real" name, no "proper" name, such an assignment has to be doubly so.³⁵

La position de l'auteur est ici doublement renversée : tout d'abord, celle de l'auteur premier, le curé d'Ars, à qui Louise Paillé fait dire ce qu'il n'a jamais dit, ce qu'il n'aurait absolument jamais dit, et ensuite celle de Louise Paillé, l'auteure secondaire, si l'on peut dire, qui n'en est pas vraiment une, dans la mesure où elle utilise les mots d'un autre pour écrire son texte. Sa position d'auteure est indirecte, elle est subordonnée au texte premier et ne prétend ainsi à aucun type d'inspiration autonome. La conception traditionnelle, romantique de la notion d'auteur, sur qui « tombe » l'inspiration et le génie, n'est pas valorisée. Personne n'est totalement responsable du choix des mots, il n'y a pas de figure auctoriale unique et puissante, voire monologique. En tant que lectrice, nous sommes mise en face d'un auteur hybride, bicéphale, dont les deux têtes vont dans des directions opposées.

Ce que Louise Paillé semble dire également, à travers son travail, est que la notion même d'auteur, qu'il s'agisse d'elle ou de quelqu'un d'autre, est à remettre en question d'une manière radicale. En effet, si elle avait voulu écrire un récit érotique, elle aurait très bien pu le faire sans utiliser les mots de quelqu'un d'autre. Nous aurions alors affirmé, sans nuances, que Louise Paillé était l'auteur de ce récit érotique, ce que nous pouvons difficilement faire

³⁴ Voir le document en annexe, qui présente le texte de Louise Paillé, tel qu'il peut être lu lorsque les mots surlignés sont rassemblés sur un même document.

³⁵ Price Herndl, *op. cit.*, p. 13-14.

en prenant en considération les moyens de production qu'elle a utilisés pour faire ce texte. Ce n'est pas tant que la notion d'auteur soit sans importance pour Louise Paillé, mais davantage qu'elle n'est pas vue comme quelque chose de monolithique ou d'impénétrable. L'artiste, en faisant émerger son propre texte directement de celui de quelqu'un d'autre, nous dit que son discours érotique se base entre autres sur son éducation religieuse, sur l'intégration et la transformation qu'elle a faites du discours religieux. Ainsi, on peut dire qu'un auteur, même s'il prétend le contraire, est le résultat de l'amalgame de plusieurs discours, parfois contradictoires. Paillé déconstruit l'image d'un auteur qui tirerait son inspiration de lui-même, par lui-même, pour lui opposer celle d'un auteur construit par différents discours que lui proposent son éducation, sa culture. Nous pourrions ainsi dire, à l'instar de Patricia Smart, que « lorsque les femmes écrivent, la tradition se rompt et le changement s'insère dans l'édifice solide des représentations culturelles³⁶. » Bien qu'elle n'écrive pas en tant que tel, Louise Paillé, à travers son travail, vise à démonter, à déboulonner les représentations traditionnelles qui entourent la notion d'auteur et d'écriture. Au sujet des femmes auteures, Patricia Smart dit que

Devenir auteur – comme le suggère l'étymologie du mot – signifie accéder à l'autorité; et dans une tradition où celle-ci est réservée aux pères, il ne peut s'agir de la même expérience pour l'homme et pour la femme que de s'emparer de la parole écrite. Dans ce sens l'écriture des femmes – ces « voleuses de langue » – constitue par définition même un acte subversif dans la Maison du Père³⁷.

L'expression « voleuse de langue » s'applique particulièrement bien à la pratique artistique employée par Louise Paillé dans les *Sermons sur la mort*. Elle « vole » les mots d'un autre pour les utiliser et les détourner à son gré, elle dérobe l'auteur premier de son intention, de sa pensée. Sa lecture se transforme en écriture, en appropriation « sauvage » du texte original. Si elle ne peut posséder la parole ou l'écriture, autant utiliser celle qui se trouve à sa disposition et se l'approprier.

³⁶ Patricia Smart, *Écrire dans la maison du père. L'émergence du féminin dans la tradition littéraire du Québec*, Montréal, Éditions Québec/Amérique, 1988, p. 13.

³⁷ *Ibid.*, p. 23. L'auteure souligne. L'expression « voleuses de langue » est empruntée à Claudine Hermann (*Les voleuses de langue*, Paris, Édition des Femmes, 1976).

Au-delà de la remise en question de la notion d'auteur, le texte second pose la question de la narration. Qui parle, dans ce texte? On ne le sait jamais, il/elle n'est jamais nommé/e ou même identifié, mais elle – pour faire simple, disons que c'est un elle – énonce clairement son désir. Comme lectrice, nous pouvons facilement opposer les deux lectures possibles : la religieuse et l'érotique. Alors que la lecture religieuse propose, en réponse au désir, le caché, la honte et la culpabilité, le récit érotique, lui, propose une énonciation claire, affirmative de son désir. En sachant à quel point les textes religieux de la fin du XIXe siècle sont marqués par l'obsession du péché, de la chair et de l'enfer, nous pouvons également dire que le travail de Louise Paillé a été de faire ressortir la narration cachée du récit premier. Le surlignement du récit second semble une manière de montrer à la lectrice les points importants du discours du curé d'Ars, points qui, on le réalise rapidement, ne sont pas très orthodoxes!

Louise Paillé nous fait, à travers son travail, lire sa propre lecture du livre premier. À travers une activité « typiquement féminine », la lecture, elle développe une méthode de travail, un processus qui lui permet de déployer un discours qui lui est personnel. Sur la lecture comme une activité de prise de pouvoir, Catharine Stimpson dit : « Because of its very nature, a text can invite us to help create its meaning. As we decide what it is all about, we are cognitively alert, responsible, fecund, capable. We gain a sense of strength³⁸. »

Le surlignement en rouge de certains mots du texte premier nous donne à lire non seulement un nouveau récit, mais également le processus de lecture de Louise Paillé. Elle s'inscrit alors tout d'abord comme lectrice avant d'être auteure, nous forçant à nous demander si elle est même l'auteure du texte second... En effet, l'auteur du texte premier est le curé d'Ars; elle-même n'a rien écrit, elle n'a même pas ajouté de ponctuation, les mots sont lus par la lectrice dans l'ordre où ils ont été écrits par l'auteur premier. Sa lecture semble s'opposer radicalement au texte premier, mais, lorsqu'on y regarde de plus près, les différences et les oppositions s'estompent. En plus de détourner un texte religieux, Louise Paillé met en évidence qu'il y a, effectivement, un texte érotique caché derrière le discours

³⁸ Catharine Stimpson, « Female Insubordination and the Text » *Where the Meanings Are*, New York, Methuen, 1988, p. 159.

religieux. Lorsqu'elle met en évidence toutes les itérations, entre autres, du mot «péché», elle montre à quel point la notion même de péché est prédominante dans la religion – comme dans l'érotisme. En mettant en relief le récit érotique sous-jacent aux sermons, Louise Paillé ne fait pas que créer un nouveau récit; elle force à voir que, sous le discours religieux, bien que l'auteur premier ne le reconnaîtrait jamais, se cache tout un imaginaire érotique.

2.2.4 « *Un instant de passion t'appelle pour l'éternité.* »

Le texte à la fois érotique et mystique « dévoilé » par Louise Paillé entraîne la lectrice dans un monde brûlant, près du corps et des désirs. En lisant ce qu'elle surligne, nous pouvons compter au moins 20 occurrences de lexèmes qui sont en lien avec le feu, les flammes, la brûlure. C'est un thème qui devait également être prépondérant dans le texte premier, mais qui prend un tout autre sens. Il y a ici un *désir* de brûlure, d'enflammement, plutôt qu'une crainte ou une menace. Par exemple, la narratrice dit, à la sixième ligne : «Légers, aveugles, nous serons des flammes, peut-être ces feux que nous désirions posséder.» On voit qu'il s'est opéré un renversement total par rapport aux valeurs traditionnelles chrétiennes catholiques. Selon le discours religieux, l'homme doit contrôler ses désirs, il doit avoir une emprise très forte sur eux. Ces désirs sont souvent symbolisés par les flammes, qui mènent tout droit en enfer. Ici, la narratrice dit qu'ils *deviendront* les flammes, ce qui renverse totalement l'idée de contrôle, ou de domination sur ses désirs... D'ailleurs, pour poursuivre avec la métaphore du feu, la narratrice oppose à quelques endroits le feu et la glace, pour illustrer à quel point elle désire s'éloigner de la morale chrétienne, véhiculée par la religion. Par exemple : «Que sais-je du mépris que vous avez de ce corps. Cette beauté vous glace. Ce cœur et ce sexe en colère sont mêlés dans la douceur de votre monde.»

On le voit, tous les mots choisis par l'artiste s'inscrivent dans les deux registres : l'érotique et le religieux. Le ton donné au texte érotique est à la fois intime, près du corps et tourné vers l'extérieur, vers l'autre. La narratrice s'adresse en effet à un autre, un inconnu et, à certains moments, semble essayer de le persuader, de l'entraîner avec elle. Les femmes n'ayant pas accès à la prêtrise, nous voyons ce texte comme un sermon d'un autre genre (dans tous les sens du terme), à la fois érotique et religieux, tendant vers le mysticisme et la sensualité et demandant une autre vision du corps et des désirs que celle offerte par la religion catholique. L'utilisation du futur dans plusieurs phrases est un moyen d'indiquer que

la narratrice laisse croire à sa lectrice qu'elle connaît le chemin à suivre : « Vous brûlerez aux flammes de l'éclat de ce monde dans un désir de s'enflammer pour l'éternité. Chacun ressentira la beauté de son exil dans les forces de ce monde. » L'utilisation de l'impératif à la deuxième personne du pluriel (« Regardez-nous », « écoutez pleurer le temps », etc.) accentue l'aspect grandiloquent du texte créé par Louise Paillé.

En inscrivant ce nouveau sermon par dessus, à travers l'ancien, l'artiste marque sa relation conflictuelle avec le livre et le discours religieux. La lecture qu'elle nous offre est non seulement bouleversée dans ses codes – rien ne nous indique que l'on doit lire les mots surlignés, il faut le deviner – mais également dans ses modes de production. Alors que dans la série des *Livres-Livres*, Louise Paillé détruit les livres par trop d'écriture, dans les *Sermons sur la mort et ce qui s'ensuit*, elle produit un texte sans écrire un seul mot. Bien que la méthode de travail soit renversée, nous avons vu que ce qui ressort de l'œuvre reste semblable. Il s'agit toujours d'une réflexion sur les modes de transmission de la connaissance, d'une critique de la pensée monologique, d'une inscription dans le temps et dans l'espace de la constitution de la pensée.

Les *Sermons sur la mort et ce qui s'ensuit* inscrivent de manière claire l'objet livre comme n'étant pas fixé, rigide. Il est vu comme porteur des idéologies passées et à venir, comme le véhicule et le support de beaucoup plus que ce qu'il laisse paraître. Alors que les autres livres de la série ne sont pas lisibles, l'analyse littéraire de celui-ci nous a permis de préciser l'hypothèse que nous avons développée précédemment, c'est-à-dire que Louise Paillé se situe dans une position de balancement perpétuel entre maintien et bris de la tradition. Elle inscrit son travail dans un continuum de temps très large, cherchant à montrer les jalons, les couches de ce qui la constitue comme artiste et comme intellectuelle.

Elle se positionne également, à travers son travail, *contre* la tradition. Le mot « contre » est utilisé pour signifier *près de*, dans la mesure où elle ne s'en éloigne jamais, que celle-ci est bien souvent le point de départ de ses œuvres, mais, qu'en même temps, elle adopte toujours un point de vue de questionnement, de détournement de cette dernière. Dans les *Livres-Livres*, de par la posture qu'elle adopte, Paillé reste constamment adossée à la tradition littéraire, que ce soit parce qu'elle reproduit le travail monastique de la copie, ou encore à

travers le choix des livres sur lesquels elle travaille. Le résultat de cette mise en place *contre* la tradition littéraire fait que la lectrice se trouve devant un livre qui refuse de se laisser lire et bouleverse ses tentatives de lecture. Cet arrêt obligé avant le livre, en nous forçant à recentrer notre attention vers l'objet plutôt que sur le texte, nous amène à réfléchir sur l'ensemble des procédés et des processus qui gèrent la façon dont nous acquérons notre savoir.

Ce travail de transformation du livre modifie profondément la relation que nous entretenons avec lui; notre regard se tourne vers le visible plutôt que vers le lisible, engendrant un processus réflexif – comment lire un tel livre? Qu'en tirer? – et sensoriel – nous manipulons une œuvre d'art unique. Les livres créés par Louise Paillé inscrivent d'une manière unique l'attachement profond qu'a l'artiste pour le livre et la lecture, mais aussi un questionnement sur les valeurs que ceux-ci traînent à leur suite. En modifiant l'objet jusqu'à le détourner presque complètement de son utilité première, elle s'est approprié à la fois l'objet et le geste, c'est-à-dire le livre et la lecture, l'écriture. Pour ce faire, il lui a fallu tout d'abord désémiotiser l'objet-livre, pour ensuite le réinvestir, créant ainsi ce que Bertrand Gervais appelle une « figure du livre ». Les modalités d'émergence de cette figure du livre, que nous présenterons dans le prochain chapitre, montrent comment le travail fait sur le livre, son appropriation par divers artistes, incluant Louise Paillé, sont au cœur de l'évolution de notre conception du livre et du littéraire.

CHAPITRE 3

L'ÉMERGENCE D'UNE FIGURE DU LIVRE

Après avoir analysé les implications générales du travail artistique sur le livre, ses processus de transformation et sa lecture, nous voici placée devant les *Livres-Livres*, devant cette entreprise démesurée de transcription et d'écriture, et nous devons nous poser la question de leur statut. Car au-delà du livre d'artiste, c'est-à-dire du livre comme support à l'œuvre d'art, les *Livres-Livres* rendent compte d'un travail de pensée sur le livre et d'un investissement singulier des valeurs qui le soutiennent. Cet investissement, qui se traduit par de nombreuses années de travail sur le livre¹ et par une qualité remarquable, à la limite obsessionnelle de l'implication, est porteur d'une symbolique personnelle à l'artiste, mais qui trouve également écho dans l'ensemble de la culture artistique, livresque et académique d'aujourd'hui.

Le travail de Louise Paillé transforme le livre en objet de pensée, c'est-à-dire que de matériau purement fonctionnel, il devient le véhicule et le moteur d'une réflexion. Ce processus de création et de travail sur le livre n'est pas unique à Louise Paillé. Les œuvres de Rober Racine ou de Tom Phillips sont également marquées par la démesure et l'obsession, par des années de transformations, d'enluminures et de découpes de cet objet qui les fascine. Alors que Phillips recouvre d'œuvres de son cru, depuis presque quarante ans aujourd'hui, les pages d'un livre, pour n'en laisser paraître que quelques phrases porteuses d'un nouveau récit, Racine a quant à lui passé quatorze années de sa vie à transformer le Petit Robert². Si

¹ Avant de travailler sur la série des *Livres-Livres*, Louise Paillé avait déjà créé de nombreux livres d'artistes, notamment sa série de *Livres urbains*, constitués de bouts de ferraille assemblés et reliés pour former des livres de métal. Son exposition la plus récente (2007) est une variation sur les *Livres-Livres*, c'est-à-dire qu'elle utilise la même méthode de retranscription des textes, mais cette fois, elle défait les pages des livres porteurs, pour les recoudre en longues bannières qu'elle suspend sur les murs, à la hauteur des yeux.

² La première édition de *A Humument* a été publiée en 1970, chez Tetrad Press (Londres). Pour en savoir plus sur l'œuvre de Phillips, voir le livre *A Century of Artists' Books*, de Johanna Drucker (New

nous nous attardons ici à ces quelques exemples, c'est pour tenter de mieux cerner ce qui les unit avec l'œuvre de Louise Paillé. Ces trois artistes partagent une obsession, celle du livre, et c'est elle qui guide le déroulement de leur pratique artistique. Le livre, entre leurs mains, à travers les transformations et travestissements qu'ils lui font subir, devient une *figure du livre*.

La notion de figure, telle qu'elle a été développée par Bertrand Gervais, permet de mieux comprendre les implications symboliques et théoriques des processus de transformation de l'objet mis en jeu, mais aussi d'éclairer la lecture que nous en faisons. Une figure est un objet du monde dont la valeur sémiotique a été déplacée et réinvestie afin de refléter un travail éminemment personnel de reconstruction, de prise de possession de cet objet bien particulier. Si la construction d'une figure peut prendre n'importe quel objet pour base et peut se déployer d'une infinité de manières, elle reste toujours ancrée, de près ou de loin, dans un imaginaire de la perte, qui est celle de l'objet qui la fonde.

La figure se révèle subitement, lorsqu'un objet du monde devient porteur d'une signification immédiate et profonde. Elle est créée et nourrie par le regard qui la fonde, se développe à travers lui. Selon Bertrand Gervais, « [l]a figure n'est jamais autre chose que cette construction imaginaire, plus ou moins motivée, qui surgit au contact des choses et des signes, et qui permet la coalescence de pensées par ailleurs divergentes³. » Le développement d'une figure, bien que nécessairement personnel, intime, reste lié à des réseaux de pensée, des faisceaux de sens qui trouvent leur fondement dans la culture, dans le collectif. Analyser la construction et le développement des *Livres-Livres* à travers le prisme de la figure nous permettra de jeter un regard neuf sur ceux-ci, et de mieux compléter notre étude des *Livres-Livres*.

York, Granary Books, 1995). Bertrand Gervais offre une analyse du travail de Racine dans *Figures, lectures. Logiques de l'imaginaire* (Montréal, Éditions Le Quartanier, coll. « Erres, essais », 2007, p. 135-160.)

³ *Ibid.*, p. 18.

Le développement de la figure est associé à différentes opérations sémiotiques, c'est-à-dire que, pour passer d'objet du monde à figure, un ensemble de procédés sont appelés. Tout d'abord, pour être investi comme figure, un objet doit tout d'abord être vidé, désémiotisé, pour mieux être réinvesti d'une valeur nouvelle. Nous nous intéresserons donc premièrement à ce double processus de désémiotisation/resémiotisation en tentant, à l'aide des outils de la sémiotique peircéenne, de montrer les étapes de ce passage. La sémiose telle que définie par Peirce est, pour le dire simplement, un moyen d'expliquer les étapes qui soutiennent l'élaboration et la complexification graduelle de la pensée, c'est-à-dire que plus la pensée s'approfondit, se complexifie, plus elle se projette à l'extérieur de son objet, vers l'universel, le code, le symbole.

Toutefois, alors que le développement de la figure trouve son moteur dans la sémiose, c'est dans la perte des repères amenée par le musement qu'il faut chercher l'origine de la figure. Cette origine, c'est le point d'ancrage, le point de départ d'une recherche qui peut aller jusqu'à l'obsession. Le musement est une situation de l'être qui rend favorable l'émergence de la figure, dans la mesure où il permet l'éloignement de la pensée de la logique rationnelle et quotidienne. Le musement « autorise » les jeux de logique associative et de coup de foudre qui sont fondateurs de la figure. Nous nous pencherons donc sur les processus mis en branle lors de l'apparition de la figure, processus qui en permettent l'émergence et qui en conditionnent le développement. Le musement seul ne pourrait être fondateur d'une figure; l'être pris dans le musement doit à la fois s'en sortir pour fixer, pour garder certains éléments de son musement, et il doit également, pour qu'il y ait formation d'une figure, *interpréter*, c'est-à-dire retourner dans la sémiose.

C'est l'association de ces deux processus – qui ne sont bien entendu pas distincts, qui s'entrecroisent et s'entrecourent constamment –, de la sémiose et du musement, qui forme la figure, qui permet son développement. Leur union, dans le cadre de la réflexion sur la figure, nous permettra de parler, à l'instar de Bertrand Gervais dans *Figures, lectures*, de figure-trace, de figure-pensée et de figure-savoirs. Ces trois modalités de la figure marquent les différentes étapes, les jalons qui doivent être posés pour qu'une figure soit développée.

Comme le livre – contrairement à d'autres objets plus simples – est sous-tendu par un ensemble de valeurs semblables partagées par toute une communauté, sa transformation en figure, qu'elle soit faite par des écrivains ou des artistes, est bien souvent soutenue par des motifs ou des pratiques qui se ressemblent; il est possible de penser ici au palimpseste, à la posture monastique ou à un questionnement sur les modes de transmission de la connaissance, qu'on peut tous retrouver à divers degrés dans les figures du livre mentionnées précédemment. Contrairement à la figure, qui peut prendre n'importe quelle forme et, par conséquent, être investie d'une infinité de façons, la figure du livre joue nécessairement avec les valeurs traditionnellement véhiculées par ce dernier. Parler de figure du livre, au lieu de travailler avec la figure tout simplement, nous permettra ainsi de circonscrire le terrain couvert par l'imaginaire ainsi appelé.

Tout au long de ce chapitre, nous nous servirons d'un texte écrit par Louise Paillé, dans lequel elle a décrit et documenté son processus de création et de développement des *Livres-Livres*. Ce texte, *Livre livre. La démarche de création*⁴ est un outil qui nous donnera un accès privilégié à toutes les étapes de l'élaboration de cette œuvre complexe. Elle y adopte à la fois un ton personnel, qui décrit ses propres motivations, restrictions et pensées, et un ton plus général, dans lequel elle développe un propos théorique qui lui permet de mieux cerner les particularités de la démarche de création. En faisant un parallèle avec les théories sur la figure, ce texte nous permettra finalement de mettre à l'épreuve notre conception de la figure et de son élaboration.

Nous allons montrer que le développement des figures du livre, telles que nous les concevons dans cette étude, est intrinsèquement lié à la pratique artistique, au détournement du livre comme objet de transmission du savoir vers un objet artistique. Il nous semble donc important de nous tourner tout d'abord vers les origines de ce travail visuel sur le livre, pour mieux en comprendre les implications. Nous utiliserons pour ce faire un texte essentiel traitant de la figure, plus particulièrement du développement et des transformations dans

⁴ Publié aux éditions d'art Le Sabord (Trois-Rivières) en 2004, ce livre est la version remaniée de sa thèse de doctorat.

l'utilisation du terme, c'est-à-dire *Figura*, d'Erich Auerbach. En expliquant et en montrant les modifications subies par ce terme, ses déplacements sémantiques, nous serons à même de mieux voir ce qui, dans la figure du livre telle qu'elle est utilisée ici, tient de l'évolution du terme de *figura*, et ce qui s'en éloigne.

3.1 L'origine et le développement de la notion de figure

L'origine du mot *figura* a été retracée par Erich Auerbach dans son texte du même nom. Il y montre que l'usage premier était lié à la représentation plastique, à l'activité artistique ou artisanale de celui qui *modèle*, qui donne forme. Plus tard, la signification du mot s'est déplacée vers un « concept beaucoup plus général de forme perceptible, qu'elle soit grammaticale, rhétorique, logique, mathématique et même, plus tard, musicale et chorégraphique.⁵ » En traçant de manière rapide le développement historique du terme de *figure*, nous tenterons d'établir les spécificités de la constitution d'une figure du livre, et de montrer en quoi, par un double mouvement, elle tire son origine et participe de l'élaboration d'un imaginaire bien particulier.

La figure du livre, bien qu'elle joue avec les conceptions traditionnelles du livre et qu'elle détourne les pratiques à la fois autoriales et artisanales de sa fabrication, s'inscrit, selon nous, indirectement dans une filiation de la *figure* telle qu'elle était conçue à la Renaissance. À cette époque, la figure était une représentation visuelle, religieuse ou séculière, dans un livre⁶. C'est avec l'introduction des figures dans les livres que l'on peut commencer à penser la relation qui se noue entre le texte et l'image, et c'est également à travers elles que l'on peut comprendre les enjeux des figures du livre contemporaines. Dans la mesure où, comme nous le verrons, la figure est utilisée pour parler d'un déplacement, d'un glissement, nous y voyons un précurseur de la notion contemporaine de figure, qui, elle aussi, est basée sur un détournement.

⁵ Erich Auerbach, *Figura*, Paris, Belin, coll. « L'extrême contemporain », 1993, p. 13.

⁶ Voir à ce sujet l'excellent article d'Agnès Guiderdoni-Bruslé et Myriam Watthee-Delmotte, « Les enjeux des représentations figurées », publié dans *Paroles, textes et images. Formes et pouvoirs de l'imaginaire*, vol. 1, Jean-François Chassay et Bertrand Gervais [éds], Montréal, Figura, coll. « Figura » n° 19, 2008, p. 20-61.

La *forme perceptible* dont parle Auerbach, bien qu'elle puisse toucher une grande quantité de moyens d'expression, commencera, vers la Renaissance, à se concentrer dans le livre, soit sous la forme d'images, soit comme figure de rhétorique. Toutefois, dès les premiers écrits du christianisme, un troisième élément est couvert par ce terme; la figure religieuse. Nous nous pencherons tout d'abord sur ce sens bien particulier du terme *figura*, qui a marqué le développement et l'utilisation plus tardive du terme. Nous nous tournerons ensuite vers le moment où le terme a pris une acception plus large, quand il s'est déplacé et est sorti du domaine religieux. Toutefois, il convient de remarquer que, dès les écrits des premiers chrétiens, la *figura* appartient au domaine de l'écrit, dans la mesure où elle se retrouve dans l'Ancien Testament, dans la *représentation écrite* de l'Histoire des Juifs. Si ces écrits représentent bel et bien des événements qui, eux, n'ont rien à voir avec l'écriture, il n'en reste pas moins que c'est parce qu'ils sont écrits, qu'ils ont été consignés, qu'ils sont considérés comme des figures de ce qui est à venir.

Dans les écrits des premiers chrétiens, le terme de *figura* est utilisé pour montrer la présence en miroir d'éléments de l'Ancien et du Nouveau Testament, qualifiée de « prophétie en acte », c'est-à-dire d'événement réel, historique, mais *préfigurant*, annonçant ce qui arrivera plus tard. L'Ancien Testament en tant que tel peut même être considéré comme une figure du Nouveau, et les événements qui s'y rapportent sont vus comme étant à la fois distincts – ils sont un présage, une augure – et liés à ceux qui prennent place dans le Nouveau Testament : ils sont en quelque sorte en filiation avec les événements du passé. Erich Auerbach dit à ce sujet que

L'opposition des pôles « figure » et « accomplissement » fait place parfois à un processus qui s'effectue en trois temps : la Loi, ou l'histoire des Juifs, donnée pour une *figura* prophétique de la venue du Christ; l'Incarnation, à la fois comme accomplissement de cette *figura* et comme nouvelle promesse de la fin des temps et du Jugement dernier; et, enfin, l'avènement futur de ces événements en tant qu'accomplissement⁷.

⁷ Auerbach, *op. cit.*, p. 42.

On voit bien ici que la figure a une double portée; religieuse, mystique et, en même temps, réelle, inscrite dans le temps. L'introduction de cette dimension religieuse à la figure permet de comprendre ce qu'Erich Auerbach appelle l'« alliance de spiritualité et de réel⁸ » qui lui est intrinsèque. La figure, à la Renaissance, est une reproduction imparfaite d'un modèle parfait, c'est-à-dire divin et elle marque, à ce titre, la réelle présence du divin dans la vie quotidienne, que l'on pourrait qualifier d'une « *umbra* de la vérité empreinte dans [la] mémoire⁹ ».

Pour faire un parallèle avec notre propre utilisation de la figure, cette *ombre de la vérité* renvoie à l'absence nécessaire à la fondation de tout signe, de toute figure. La production et le développement de la figure sont basés sur la recherche incessante de ce qui se rapproche le plus de cette « vérité empreinte dans la mémoire. » Ce travail de reconstruction peut, nous l'avons vu, être infini dans la mesure où l'objet ne peut jamais être reconstitué dans son ampleur réelle; il restera toujours une reproduction, un rappel de ce qu'était ou que pourrait être l'objet.

De plus, l'utilisation religieuse de la figure la lie intimement à la question de la *représentation*, parce « qu'elle n'est pas *veritas*, mais *imitatio veritatis*¹⁰. » L'imitation de la vérité, dans ce cas, a ceci de particulier qu'elle se produit avant même l'événement qu'elle reproduit. Nous ne nous attarderons pas ici à cet aspect de la question, qui nous entraînerait sans doute trop loin de notre objet d'étude. Ce que nous retiendrons, par contre, est l'aspect de l'imitation de la vérité. Si Lacan dit qu'« il n'y a aucun espoir d'atteindre le réel par la représentation¹¹ », Auerbach semble quant à lui croire qu'entre la représentation – la *figura* – et le réel existe un lien ténu, une frontière parfois lointaine mais toujours présente.

⁸ *Ibid.*, p. 70.

⁹ *Ibid.*, p. 73.

¹⁰ *Ibid.*, p. 49.

¹¹ Cité par Michel Balat (*Des fondements sémiotiques de la psychanalyse*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 57).

Agnès Guiderdoni-Bruslé définit ainsi la conception de la figure à la Renaissance :

Le début du XVI^e siècle européen est marqué par la publication inaugurale d'un certain nombre d'ouvrages dont le point commun est d'accorder une place privilégiée à l'image ainsi que de mettre en œuvre un principe de signification figurée – symbolique, métaphorique, métonymique, etc. – par le moyen d'un composé d'image et de texte. Cette combinaison de texte et d'image forme ce qu'il est courant d'appeler, dès le XVI^e siècle, des *figures*, par référence à la présence matérielle d'une image, à la classification des figures du discours de la rhétorique classique, et aux figures de l'exégèse patristique traditionnelle¹².

La figure est donc, à ce moment, intimement associée au texte non seulement dans sa forme – parce qu'elle interagit formellement avec lui – mais également par une relation de contiguïté ontologique avec lui. Elle est vue comme l'équivalent de la figure rhétorique, et peut donc, au même titre que cette dernière, être lue et interprétée. C'est une logique de non-opposition qui existe entre et à l'intérieur même des différentes formes de figures (religieuse, rhétorique et plastique), et il convient de préciser que cette logique montre un désir de dépasser une certaine vision dualiste du monde. Agnès Guiderdoni-Bruslé dit encore, à ce sujet, que

Si l'on peut parler d'une présence universelle de la figure, cette présence n'émane pas du monde mais de sa représentation dans sa tentative de réconcilier les deux volets du dualisme fondamental sensible/intelligible, de dépasser ce dualisme, et d'en extraire une connaissance¹³.

La double lecture induite par l'insertion de l'image dans le texte marque en fait l'idée d'une frontière, c'est-à-dire d'une contiguïté. Elle indique le glissement plutôt que l'écart. Il faut donc ainsi voir la figure non comme une fracture d'avec le réel, mais comme un déplacement de l'objet qui demande à chaque fois une lecture renouvelée. Cette conception de la figure s'oppose à toute « grille de lecture » ou à un code rigide d'interprétation.

Erich Auerbach, dans *Figura*, montre ainsi la différence entre figure et trope, qui daterait, selon lui, du I^{er} siècle :

¹² Agnès Guiderdoni-Bruslé, *op. cit.*, p. 22.

¹³ *Ibid.*, p. 22-23.

Quintilien [...] établit une distinction entre trope et figure : le trope constitue le concept le plus resserré et ne désigne que l'usage de termes ou de locutions dans un autre sens que celui qui leur est propre; par contre, la figure se définit comme une forme d'expression qui s'écarte du procédé normal et obvie. La figure ne cherche pas, comme tout trope, à substituer des termes à d'autres termes. Elle peut s'effectuer avec des termes employés dans le sens et dans l'ordre qui leur sont propres¹⁴.

On voit que la figure est déjà associée à une utilisation plus libre, qu'elle ne semble pas soumise à des règles rigides de composition. Cette plus grande liberté, associée à l'étalement du territoire couvert par l'ensemble de ses différentes significations, en fait le véhicule idéal de notre conception contemporaine de la figure. La figure, à partir du moment où elle *s'écarte du procédé normal et obvie*, ouvre une brèche dans la conception de l'objet auquel elle renvoie et permet alors un réinvestissement unique et individuel. Bien qu'il faudrait, pour clairement montrer le lien de filiation entre les conceptions antique et contemporaine de la figure, faire une étude beaucoup plus longue et élaborée que celle-ci, nous voyons qu'il existe, dès les premières utilisations du terme, un usage qui permet le réinvestissement et autorise le déplacement du sens. La question du déplacement, qui semble être à l'origine de toute figure, qu'elle soit langagière ou iconique, est ainsi centrale à notre analyse des *Livres-Livres*.

3.2 La construction de la figure

Pour qu'une figure se construise, il faut que le contenu sémiotique véhiculé au départ par son objet soit effacé, c'est-à-dire qu'il faut qu'il y ait un vide qui remplace le sens qu'avait précédemment l'objet. On peut voir cette opération d'effacement dans le cas des trois figures du livre que nous avons mentionnées précédemment. Rober Racine parle d'un « blanchiment » de la page alors qu'il prélève, à l'aide d'un exacto, de minces bandes de papier sous les mots; Tom Phillips couvre le texte premier du roman *A Human Document*, d'œuvres d'art de son cru, rendant toute lecture du livre premier impossible. Louise Paillé fait la même chose, en recouvrant les livres-porteurs d'une écriture serrée qui, d'une certaine manière, efface le contenu du livre premier. Ce processus est nécessaire dans la mesure où,

¹⁴ Erich Auerbach, *op. cit.*, p. 26.

pour que le regard passe du texte au livre, pour qu'il brise cette habitude si fortement ancrée chez le lecteur de vouloir tout lire avant même que de penser au livre, l'artiste doit opacifier le texte, le rendre illisible. Nous avons vu précédemment que la situation d'illisibilité était en fait un arrêt dans la sémiologie. C'est ce moment d'arrêt, d'illisibilité, donc, qui vide l'objet de son sens, de son contenu.

Le modèle peircéen de la sémiologie, c'est-à-dire de la construction du sens, nous aide à mieux cerner les enjeux qui sous-tendent le développement des *Livres-Livres* comme figure du livre. Ce qui nous importe tout d'abord est que Peirce a basé l'entièreté de son système de pensée sur trois catégories : la priméité, la secondéité et la tercéité. L'intégralité de sa démarche est basée sur cette conception ternaire, qui permet d'englober les différentes modalités d'être et de perception d'un objet. La priméité renvoie à une pure qualité de l'être, à ce qui, donc, ne renvoie à rien d'autre et ne peut qu'exister que virtuellement. La secondéité est ce qui existe effectivement dans le monde, par rapport à d'autres objets; elle implique la temporalité et la relation. Finalement, la tercéité est la projection dans l'universel, les règles générales ou les lois. Ces trois éléments sont placés en progression, sans que ce terme n'implique une valeur morale, ou de qualité.

La définition que Peirce donne du signe est également tripartite et renvoie clairement aux grandes catégories de priméité, secondéité et tercéité : il est « ce quelque chose, qui renvoie à un objet, pour un interprétant¹⁵ ». Le signe, toujours selon cette même définition, peut prendre trois formes selon la relation qu'il entretient avec son objet : il peut être icône, index ou symbole. L'icône possède une relation de ressemblance avec son objet, le signe indiciaire a une « relation de contiguïté physique avec ce qu'il représente¹⁶ », alors que le symbole est lié à celui-ci par une relation d'usage, de loi ou de convention. Dans le cas d'une situation d'illisibilité, par exemple, l'attribution d'une valeur à un objet inconnu change à

¹⁵ Tel que défini par Bertrand Gervais, dans le texte « Presbytère, hiéroglyphes et dernier mot : pour une définition de l'illisibilité », op. cit., p. 207.

¹⁶ Auerbach, op. cit., p. 31.

mesure que se modifie notre compréhension de celui-ci, ce qui revient à dire que le statut du signe en question se modifie au fil de notre compréhension, de notre prise sur l'objet.

L'écriture manuscrite, dans les *Livres-Livres*, peut-elle être considérée comme une icône, un index ou un symbole ? Tout texte écrit est au départ un signe qui entre dans la catégorie des symboles, dans la mesure où la relation que les mots entretiennent avec les objets qu'ils représentent en est une de convention et d'usage. Leur représentation sur la page, lorsqu'elle est regardée comme un assemblage de lettres et que ces dernières sont vues dans leurs similitudes et leurs différences (on peut penser aux différentes manières d'écrire une même lettre), renvoie à une relation iconique à l'écriture. Cette dernière peut finalement, si elle est prise dans son acceptation la plus simple, être vue comme étant indicielle, c'est-à-dire comme un indice de la trace faite par le crayon sur la page. La lettre n'a à ce moment plus de lien avec l'écriture ou avec ce qui est dit, elle se résume aux qualités de la trace qu'elle laisse sur la page – grosseur du trait, couleur. Il est donc possible de dire que le chemin de l'apprentissage de la lecture passe d'index à icône, et d'icône à symbole, ou encore de trace à écriture, et d'écriture à « écrit ».

Il est maintenant clair que la progression d'index à symbole en est une dans le savoir, dans la complexification de la pensée¹⁷. Au cours de cette avancée, il se produit, dans le cas de la lecture, un détachement progressif de l'index et de l'icône, pour se concentrer vers une symbolisation toujours plus grande, plus spécialisée et donc, toujours plus éloignée de l'objet. Les transformations et les travaux sur le livre se veulent, entre autres, une réponse à ce détachement de la priméité et de la secondéité dans notre relation à l'objet. En effet, en retournant à la matérialité du livre et en la revalorisant, les artistes reviennent vers un état antérieur de la relation que nous avons avec le livre, avec les textes. Daniel Bounoux parle de cette entrée progressive dans le symbolique, mais remarque également le désir persistant de revenir à une conception plus « primaire » du signe :

¹⁷ À ce sujet, Martine Joly dit dans *L'image et les signes* : « Progressant des indices aux icônes, et des icônes aux symboles, nous apprenons à défusionner, à articuler de plus en plus finement nos représentations. Plus on est éduqué, moins on se passe d'indices et d'images, plus la communication se digitalise. » (Paris, Armand Colin, 2005)

L'apprentissage de la culture est ce chemin du détachement. Nous regrettons sur cette voie les indices qui sont l'enfance du signe. Nous ne linéarisons pas volontiers ni durablement nos pensées. Le régime oppositionnel, propre à la langue, s'oppose en nous à la pente spontanée des associations libres (métonymiques et indicielles). Le symbolique, et plus encore le numérique, correspondent à la loi du plus grand effort; le sommeil et son corrélat le rêve, où la pensée verbale se change en un flot d'images toutes mêlées d'indices, à la moindre de nos dépenses psychiques. L'art, le rêve et l'imaginaire en général frayent le chemin inverse à la culture : ils s'efforcent par désymbolisation de nos représentations de retrouver l'icône en deçà du symbole, et l'indice 'sous' l'icône, à la recherche d'une continuité perdue et d'une présence pleine¹⁸.

Le travail artistique qui effectue un retour, une descente dans la sémiose (à l'opposé d'une montée) s'inscrit alors dans cette logique d'une recherche de ce qui a été perdu au cours de l'avancée vers la tercité. C'est ainsi que l'on peut dire que le processus de désémiotisation, qui fonde le développement de la figure, inscrit toujours cette dernière en relation avec un imaginaire de la perte¹⁹.

Cette perte dont nous parlons ici est de l'ordre d'un oubli et le travail de reconstruction de la figure s'inscrit ainsi dans une tentative de retrouver une tradition, une mémoire qui renverrait à un état idéal de l'objet. Sur le processus de figuration comme remplacement toujours inadéquat de l'objet originel, Bertrand Gervais dit que « l'absence du signe n'est pas une défaite, mais un appel à son remplacement²⁰. » Le travail artistique qui prend son origine dans le déploiement d'une figure est donc, bien que basé sur une absence, une ouverture dans laquelle l'artiste peut se projeter et s'investir. Cet investissement, bien que personnel, vient souvent toucher à des préoccupations et à des questionnements partagés par une communauté, par des membres d'une même culture. On peut penser ici à la notion de palimpseste, qui contient en germe l'idée que le Livre contient tous les livres, que sous le

¹⁸ Daniel Bounoux, « Indices, icones, symboles » in *La communication par la bande : une introduction aux sciences de l'information et de la communication*, Paris, La Découverte, 1991, p. 53.

¹⁹ Erich Auerbach, dans *Figura*, mentionne que Lucrèce utilise le terme de *figura* « dans le sens "d'image onirique", de "vision", de "fantôme" » (*op. cit.*, p. 16), ce qui s'inscrit tout à fait dans un imaginaire de la perte. Il y aurait la possibilité d'établir un parallèle entre la spectralité, la revenance et la figure, ce que nous ne ferons pas ici par manque d'espace.

²⁰ Bertrand Gervais, *Figures, lectures*, *op. cit.*, p. 26.

texte s'en cache toujours une infinité d'autres, idée que partagent, d'une manière assez semblable, Louise Paillé et Tom Phillips. Après avoir « vidé de sa substance » leur objet, les artistes procèdent à un travail de reconstruction, de resémiotisation qui relance la sémiose dans une tout autre direction.

Le déploiement figural que les créateurs font prendre à l'objet n'entrave en rien le développement de la sémiose « traditionnelle » sur l'objet, c'est-à-dire que la réflexion sur l'objet, qui se situait précédemment au niveau de la tercité, poursuit son cours et reste dans la tercité. La création d'une figure lance en fait une nouvelle sémiose qui, bien qu'elle trouve son origine dans la précédente, la fait dévier vers de nouveaux horizons, vers des préoccupations bien personnelles à son auteur. La réalisation d'une figure est en fait la création de ce que Louise Paillé appelle un « système idiolecte²¹ » : une construction – bien qu'elle s'appuie sur des connaissances et des acquis préalables – dont le sens est accessible immédiatement à l'artiste seul, dans la mesure où elle s'appuie sur des préoccupations, des désirs et des obsessions qui lui sont personnelles. Peirce, pour décrire nos processus de construction de sens, a dit que « the machinery of the mind can only transform knowledge, but never originate it²² », ce qui nous permet de mieux comprendre les procédés de déplacement à l'origine de toute figure. Tout comme la sémiose, le développement figural s'inscrit dans ce que Michel Balat appelle la « tendance à la continuité qui régit l'évolution de la pensée²³ ».

Le déploiement de la figure renvoie ainsi toujours à des enjeux, des préoccupations personnelles à celui qui la développe. Dans le cas des *Livres-Livres*, Louise Paillé dit qu'elle avait une attirance pour ce qui est dans la marge, c'est-à-dire pour « l'exclu-inclus ». Elle dit à propos de la marge, dans *Livre livre, la démarche de création*, que

[...] c'est précisément l'espace que j'aime occuper dans la vie; non pas directement sous les projecteurs, mais dans la marge, à la limite des zones. Position de retrait

²¹ Louise Paillé, *op. cit.*, p. 44.

²² C.S. Peirce, « How to Make Our Ideas Clear », *Collected Papers*, 5.392.

²³ Balat, *op. cit.*, p. 62.

mais sans l'exclusion, sans marginalité illicite, plutôt à la manière de la double-page d'un livre dont la mise en page comprend le bloc du texte, le paratexte et les marges. Position excentrique mais incluse dans le jeu, dans le cadre du jeu²⁴.

À travers cette citation, nous retrouvons la préoccupation constante qui traverse les *Livres-Livres*, nous voyons la position monastique, l'amour profond pour le livre et les valeurs qu'il véhicule, mais nous voyons également un déplacement, un *décentrement* de cette position d'attachement traditionnel au livre. Ce décentrement est la marque, l'inscription d'un travail intime et profond de réinvestissement de l'objet livre. Parallèlement à la réflexion de Louise Paillé, Bertrand Gervais a écrit que

Ce qui s'ouvre, quand une figure apparaît, c'est un théâtre du sens, qui met en scène nos peurs et nos désirs, c'est aussi une forme qui leur sert de support et qui leur permet de se déployer, nous fascinant par la force de leurs jeux, nous intimidant aussi par le caractère pénétrant du regard qu'ils jettent sur nous²⁵.

Le développement et la création d'une figure, bien que procédant d'un imaginaire de la perte qui motive les processus de désémotisation et de resémotisation, trouvent leur origine dans un coup de foudre, dans ce que Louise Paillé appelle une « collision » qui frappe de plein fouet le créateur au moment où il trouve son objet²⁶. Elle poursuit en décrivant l'événement qui a mené à la conception du projet des *Livres-Livres* :

En déambulant, vivement, du coin de l'œil, un détail attire mon attention. Surprise! Déclat! Collision! Interception! [...] Dans le temps d'un éclair, les grandes lignes de la logique et de la physique du projet de création des livres-livres sont pressenties. Qu'est-ce que j'y vois? L'œuvre à faire : le livre-livre. C'est très simple et très clair : dans un livre, je retranscrirai à la main, mot-à-mot, le texte intégral d'un autre livre²⁷.

Lorsque Louise Paillé parle du *pressenti*, elle met le doigt sur un aspect essentiel du coup de foudre, ou de la collision. Sans que le projet soit clair, avant qu'il ne soit développé

²⁴ Louise Paillé, *op. cit.*, p. 32.

²⁵ Bertrand Gervais, *Figures, lectures, op. cit.*, p. 28.

²⁶ Louise Paillé, *op. cit.*, p. 19.

²⁷ *Ibid.*, p. 19-20.

et transformé, l'artiste *voit*, se projette dans un temps indéfini qui est celui de l'œuvre à faire. Ce temps n'est pas le futur, parce que l'œuvre qu'elle pressent, non seulement n'est pas exactement celle qu'elle fera, mais il y a une possibilité, pour une raison ou une autre, que l'œuvre ne se fasse pas. Ce temps indéfini marque le passage de la pensée d'un état de rêverie – purement mental, l'artiste est pris dans le flot de sa pensée – à une intrusion de celle-ci dans le réel. Louise Paillé qualifie d'ailleurs cette collision de « sortie passagère et partielle [d'elle-même]²⁸ ».

Ce coup de foudre, s'il est mené à terme, prend bien souvent la forme d'une obsession. Alors que Louise Paillé a consacré un doctorat en études et pratiques des arts aux *Livres-Livres*, Rober Racine a donné 14 années de sa vie à son travail sur le dictionnaire. Dans les deux cas, même leurs travaux postérieurs sont marqués du sceau de leur obsession. On peut également parler du peintre Roman Opalka, cité par Louise Paillé, qui a consacré sa vie à représenter, sur des toiles, des nombres en ordre croissant. Pour que la figure prenne toute son ampleur, l'obsession qui est la marque du coup de foudre doit envahir l'espace de la réflexion et ainsi couper court aux « objections raisonnables », permettre le débordement, l'intrusion de l'imaginaire dans la réalité. Louise Paillé décrit le moment qui a suivi celui de la collision :

Ce qui surgit immédiatement, c'est la possibilité de faire de cette pratique du livre (avant même d'en avoir réalisé un seul) une activité au long cours, que ce projet devienne la principale, sinon la seule et unique manière de faire, jusqu'à la fin de ma vie. Je *sens* que ces « œuvres à faire » pourront me rassasier avec tout ce qu'elles englobent comme processus psychiques et techniques²⁹.

Cette collision, ce coup de foudre, ne peut se produire que lorsque l'artiste se trouve dans une situation de musement, c'est-à-dire de perte dans le flot de ses pensées, pour

²⁸ *Ibid.*, p. 20. Elle poursuit en disant : « Dans un double mouvement de projection-introjection, [l'artiste] opère une projection du Moi sur l'extérieur, dans lequel il se reconnaît, puis, il effectue un retour à l'introjection dans une appropriation du flash de la collision. »

²⁹ *Ibid.*, p. 25, je souligne.

paraphraser Michel Balat³⁰. Le musement a été défini pour la première fois par Peirce, dans un court texte intitulé « Argument négligé en faveur de la réalité de Dieu »³¹, pour décrire la perte des repères, le sentiment de liberté sans entraves induit par le mouvement continu de la pensée. Peirce utilise d'ailleurs le terme de « Jeu Pur » pour définir le musement, dans la mesure où le déploiement de celui-ci se fait en dehors de toute règle, de tout système. Au sujet du musement, Bertrand Gervais dit que « La déambulation s'y fait par à-coups, dans l'improvisation, une logique de l'instant plutôt que de la durée, une logique du fragment plutôt que d'un récit continu.³² » On peut donc dire que le musement se situe dans la priméité, puisqu'il est de l'ordre d'une qualité pure et qu'il ne s'inscrit pas dans une temporalité linéaire. Louise Paillé, dans le texte *Livres livres, la démarche de création*, ne parle pas tant de musement que d'un état de disponibilité mentale, de vagabondage de la pensée, qui serait alors prête à recevoir et à accepter davantage les idées qui remontent à la surface.

À partir du moment où le museur réalise qu'il muse, ce dernier est interrompu, le mouvement de la pensée est freiné; c'est ce que Louise Paillé a décrit comme le moment de la *collision*. Le coup de foudre marque l'arrêt brutal du musement devant un objet, et la réinsertion dans la réalité. Pour qu'il y ait création, cet arrêt est nécessaire, il est ce qui permet de fixer ce qui a été découvert par le musement, et ce qui permettra, éventuellement, de le développer. L'impression d'un élément du musement dans la pensée – ou sur une page, sous forme de prise de notes, de griffonnages – appartient à ce que Gervais appelle le scribe. L'activité du scribe marque l'entrée dans la secondéité de la pensée qui a émergé du musement. Son inscription, sa fixation en laisse une marque (de l'ordre de l'index) qui la place dans une temporalité, dans l'ordre d'un avant/après à partir duquel un développement

³⁰ Michel Balat, *Psychanalyse, logique et éveil de coma : le musement du scribe*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 103.

³¹ Le texte a été traduit par Gérard Deledalle; on peut le retrouver dans son livre *Lire Peirce aujourd'hui* (Bruxelles, De Boeck-Wesmael, 1990).

³² Bertrand Gervais, « L'effacement radical, Maurice Blanchot et les labyrinthes de l'oubli », *op. cit.*, p. 67.

peut avoir lieu; c'est grâce à lui qu'il reste une trace du musement, et que le travail de développement de la figure peut commencer.

Toujours selon la terminologie employée par Gervais, ce travail est l'apanage de l'interprète, qui pousse l'objet de pensée dans la tercité, dans le symbole. L'interprète prend le relais après le scribe; alors que le rôle de ce dernier se réduisait à « recopier » les mouvements du museur, l'interprète manipule l'objet fixé par le scribe, le développe et l'entretient. C'est son travail qui permet de développer la figure dans toute sa complexité. Dans le cas qui nous intéresse ici, ce travail s'étale sur de nombreuses années (tout comme dans le cas des travaux de Tom Phillips ou de Rober Racine), mais le travail de l'interprète peut se faire sur une durée relativement courte, à la limite, de l'ordre d'un instant.

Il est intéressant de constater, pour faire un parallèle avec l'œuvre de Louise Paillé, que son travail d'interprète constitue à faire une copie, donc ce que nous avons défini comme étant le rôle du scribe... C'est qu'ici, la réflexion de Louise Paillé s'inscrit justement dans les « fonctions » du scribe, au sens le plus traditionnel qui soit, c'est-à-dire du gardien et du transmetteur du savoir. Elle réinvestit également comme figure, au-delà de celle du livre, la posture du moine, du scribe, pour la déplacer et la réinvestir d'une valeur plus grande. Alors que la posture scripturaire était rattachée à l'absence de créativité et même, à la limite, à une certaine passivité, Louise Paillé la déplace du côté de la créativité et du dynamisme. Elle opère donc, en plus d'un déplacement de la figure du scribe, une transposition de celle-ci dans la figure de l'interprète.

Ce passage entre les trois moments de développement de la figure que nous venons de décrire peut être associé à une trichotomie sémiotique qui renvoie toujours à la tripartition des catégories peirciennes – priméité, secondéité et tercité. Du musement à l'interprétance, la figure passe par trois moments-clé qui posent les jalons de son déploiement : il s'agit de la figure-trace, de la figure-pensée et de la figure-savoirs. Cette division nous permet d'inscrire la sémiose à la base de la constitution de la figure dans une continuité, un réseau de sémioses associées. Tout comme le « signe n'est jamais seul³³ », qu'il « suppose toujours l'existence

³³ Gilles Thérien, « Pour une sémiotique de la lecture », *Protée*, vol. 18, n° 2, 1990, p. 68.

d'au moins un deuxième signe³⁴ », les termes de figure-trace, pensée ou savoirs montrent l'inscription de la figure dans un système de signes, un réseau de figures.

Du fondement de la figure à l'intellectualisation de son développement, la relation à la figure se modifie, et se complexifie, passe de la priémité à la tercité. Pour décrire et expliquer la figure-trace, c'est-à-dire le point d'entrée de la figure, Bertrand Gervais dit « qu'il ne peut avoir une figure sans trace, sans un objet quelconque qui lui assure une existence, un fondement³⁵. » Prenons pour exemple le cas des *Livres-Livres* : la figure-trace, c'est-à-dire le fondement de la figure développée par Louise Paillé se trouve dans les carnets présentés dans une exposition sur Fragonard, devant lesquels elle a eu l'idée de faire les *Livres-Livres*. C'est la vision de ces carnets qui a provoqué la collision, le coup de foudre se trouvant à la racine des *Livres-Livres*³⁶.

Le fondement de la figure, que nous avons qualifié de figure-trace, doit ensuite passer par une période de développement, de travail et d'exploration. À partir du moment où elle est « aperçue du point de vue des images et des idées qu'elle suscite³⁷ », la figure passe dans la secondité, c'est-à-dire qu'elle doit devenir une figure-pensée. Dans le cas des *Livres-Livres*, ce travail de développement s'étale sur plusieurs années et a donné lieu à des variations sur le thème principal (que nous avons en partie décrites au chapitre précédent). Cette période de développement est qualifiée par Louise Paillé « d'exploration », « d'étape préparatoire ». Elle dit :

Une des conditions propices à la réussite des étapes de l'explosion et de l'exploration est la plus totale gratuité de l'expérimentation, sans visée immédiate

³⁴ *Ibid.*

³⁵ Bertrand Gervais, *Figures, lectures, op. cit.*, p. 32.

³⁶ Comme elle le dit dans *Livre livre. La démarche de création* : « Les carnets de l'exposition Fragonard sont des déclencheurs; ils ne sont pas perçus pour eux-mêmes, mais deviennent la représentation mentale de ce que j'y projette. [...] À la vue de ces carnets, ce qui me frappe d'abord [...] c'est l'impact visuel produit par le commentaire de l'artiste dans les espaces blancs des pages. » (*op.cit.*, p. 20)

³⁷ Bertrand Gervais, *Figures, lectures, op. cit.*, p. 32.

de diffusion, en gardant le travail exploratoire à l'abri des attentes et des regards extérieurs. Pour remplir sa fonction d'étape préparatoire, elle doit s'encombrer le moins possible de motivations contraires aux conditions de gratuité et de permissivité³⁸.

Toutefois, elle dit que son élan créateur a été freiné par les manifestations restrictives de son Surmoi, c'est-à-dire qu'elle éprouvait des doutes sur la validité et la valeur de sa démarche, qu'elle a cru, pendant un temps, devoir maintenir la lisibilité des livres-déportés, au détriment de son travail visuel³⁹. Elle a réussi à passer outre ces blocages en documentant, théorisant et développant son processus de création. À partir du moment où l'intellectualisation du processus n'est plus perçue comme restrictive ou menaçante, mais qu'elle sert plutôt au développement de l'œuvre, la mise en marche de la figure peut prendre toute son ampleur, son rythme de croisière. En théorisant son processus de création, dans *Livre livre. La démarche de création*, Louise Paillé projette sa figure du livre dans la tercité; ce que Bertrand Gervais décrit comme étant la figure-savoirs.

Nous avons jusqu'à maintenant analysé les modalités d'apparition et de développement de la figure, quelle qu'elle soit. Toutefois, nous croyons qu'il est nécessaire de resserrer notre propos, et de parler plus spécifiquement de « figure du livre ». Entre le livre et la figure semble exister un lien particulier, qui tient peut-être du fait que le livre est un lieu privilégié de la *représentation*, du détournement. La figure du livre vient ainsi jouer sur plusieurs niveaux, qu'il s'agisse de celui de la matérialité du livre, ou de la question du récit, de la narration.

3.3 La spécificité de la figure du livre

Le développement et la configuration d'une figure, tels que nous les avons définis précédemment, peuvent se faire à partir de n'importe quel objet du monde, et ne sont pas nécessairement le fruit d'un travail artistique. Toutefois, lorsqu'ils s'articulent autour d'un

³⁸ Louise Paillé, *Livre livre. La démarche de création*, op. cit., p. 42.

³⁹ Elle dit : « Le Surmoi inhibiteur et non encore intégré demande au livre-livre d'exemplifier l'acte de lecture. Pour un temps, le contact avec le choc initial se perd pour laisser place à une idée, une intention. L'intellect prend la relève. Il y a clivage. [...] La confiance en la valeur du pictural pour lui-même s'est perdue. » (*Ibid.*, p. 46.)

objet ayant amassé autant de valeur symbolique et historique que le livre, ils prennent une dimension plus spécifique et, tout en restant ancrés dans un travail très personnel, se rapprochent de l'imaginaire culturel d'une collectivité. L'imaginaire contemporain occidental du livre est ancré dans le passé, dans une conception traditionnelle du livre, mais se projette en même temps dans une toute nouvelle utilisation de l'écrit et de la lecture véhiculés à travers les nouveaux médias.

Lorsque le livre est pris comme objet de fondation d'une figure, il en devient l'objet de référence et, par conséquent, il convient d'opérer un rapprochement entre les deux pratiques, afin de voir comment l'imaginaire et les pratiques de lecture ont façonné, ont mis leur marque sur les figures qu'elles ont fondées. S'il est possible de voir une ressemblance entre la conception sémiotique de la lecture et la construction d'une figure, les points de jonction entre les deux objets de pensée ne s'arrêtent pas là. Une figure du livre ne se base pas seulement sur l'imaginaire de la lecture, mais également sur celui du livre. Ainsi, nous verrons comment la question de l'interface, c'est-à-dire du livre comme matérialité, est primordiale dans le processus de la mise en figure.

À partir du moment où la lecture est examinée et conçue d'un point de vue sémiotique, il est possible de dire que la construction de la figure, de toute figure, est intimement liée à l'acte de lecture, lorsque celui-ci est vu comme le processus de mise en ordre et de compréhension de signes de tout ordre. Nous utilisons ici la définition de l'acte de lecture donnée par Gilles Thérien, lorsqu'il dit que

Parler de l'acte de lecture, ce n'est pas d'abord parler de littérature, mais d'un problème plus vaste et plus général qui est celui de la lecture des signes, c'est-à-dire de la transaction que les signes réalisent entre un sujet et tout ce qui n'est pas lui, de la traduction nécessaire opérée par les signes⁴⁰.

En définissant ainsi la lecture, Thérien nous permet de faire un rapprochement entre ces deux objets, la figure et la lecture, c'est-à-dire dans leurs processus triadiques de développement, de construction du sens. La question de la traduction est également

⁴⁰ Gilles Thérien, *op. cit.*, p. 67.

importante dans le cadre de la réflexion sur la figure, dans la mesure où le déplacement induit par toute traduction se retrouve au cœur du processus figural. Bien que la lecture soit une activité plus « organisée » et, d'une certaine manière, plus rigide que celle du développement d'une figure, l'implication d'un imaginaire individuel y est tout autant nécessaire. La « lecture des signes » mentionnée par Thérien, le *déchiffrement*, parlent en fait du processus d'acquisition et de la mise en jeu d'un certain nombre de savoirs, c'est-à-dire de la relation qui se noue entre un individu et l'objet qu'il tente de déchiffrer, de comprendre.

Faire du livre une figure, c'est en faire une lecture, c'est l'interpréter et le projeter dans un vaste réseau de significations, que la figure à la fois éclaire et enrichit. C'est une lecture qui, bien souvent, n'est pas du texte même, mais plutôt de l'objet, de l'interface sur laquelle le texte est présenté, et qui opère ainsi un déplacement, une *traduction* en quelque sorte, du réseau de sens dans lequel devait originalement s'inscrire la lecture. Ce déplacement, qui tourne le regard du lecteur du texte vers l'interface, modifie radicalement les possibilités interprétatives en faisant passer le livre comme objet « porteur de sens », ayant une valeur neutre, à un véhicule interactif qui prend une part active dans le processus de construction de la connaissance.

Alors que le livre traditionnel est manipulé, la plupart du temps, sans arrière-pensée, sans réflexion sur sa manipulation, le livre comme figure se positionne dans la lignée d'une réflexion sur les processus de lecture et de manipulation mis en jeu. C'est cette réflexion qui fait bien souvent passer au second plan la transmission de l'information, ou même la narration lorsqu'il s'agit d'une œuvre de fiction. En effet, l'arrêt devant la manipulation, le « problème » rencontré lors d'une situation d'illisibilité nous force à réviser notre mode de lecture et à trouver, finalement, *ce* qu'il y a à lire dans la nouvelle interface proposée. Jay David Bolter et Diane Gromola, dans *Windows and Mirrors*, traitent de cette relation qui se crée entre la manipulation « invisible », qui n'est pas problématique, qu'ils qualifient de situation de transparence, et celle qui pose problème, qui force l'arrêt et place conséquemment le lecteur dans une position de réflexion⁴¹. Le terme de réflexion utilisé par

⁴¹ Cambridge, MIT Press, 2003. Bien que Bolter et Gromola, dans cet ouvrage, traitent plus particulièrement des interfaces électronique, leur propos peut clairement s'appliquer aux autres médias.

Bolter et Gromola ne renvoie pas uniquement à la réflexion comme processus mental, comme pensée. Il est tout d'abord utilisé comme opposition à la transparence, c'est-à-dire comme un reflet. Le lecteur se trouve face à une interface qui lui reflète sa manière bien personnelle de prendre et de traiter le texte.

Bien que les situations de réflexion sont quelquefois dues à des problèmes techniques ou des causes extérieures – dans le cas de la lecture, il peut s'agir de pages manquantes, ou de manque de connaissances qui nuisent à la compréhension – il peut être également question, et c'est ce qui nous intéresse ici, de l'opacification volontaire de l'interface. Le désir de rendre problématique ce qui était auparavant clair doit être mis en lien avec une réflexion sur les possibilités offertes par l'interface. Dans le cas des livres, quoi de mieux, pour problématiser l'interface, que de passer à travers la transparence des lettres pour en revenir à la trace, au mouvement de la main qui écrit sur la page? En rendant un livre illisible, l'artiste force le regard du lecteur à avancer plus profondément dans l'œuvre, c'est-à-dire à aller jusqu'à l'interface. Il faut voir ainsi le passage de la lecture à la spectature⁴², dans les livres d'artistes, comme un procédé d'opacification de l'interface. Le glissement de la position auctoriale à celle de l'artiste – de la main qui écrit à celle qui trace – marque la ligne directrice des préoccupations de l'artiste en construisant un pont qui va de la transparence à la réflexion, et qui, donc, unit en même temps les deux pratiques.

Selon Gilles Thérien, « le système de signe agit entre un sujet et un objet comme un système d'interface par lequel il est possible d'avoir une certaine connaissance de l'objet [...] et d'avoir sur lui, en retour, une empreinte qui nous permettra de le transformer.⁴³ » La page du livre, nous venons de le voir, est l'interface à partir de laquelle se déploie le texte. Elle est également, dans certains cas, une figure de celui-ci. Comment s'articulent les relations entre l'interface et le développement de la figure? Peut-on même parler de figure du livre à partir du moment où l'objet livre est vu comme une interface? La définition donnée par Gilles

⁴² Nous utilisons le terme de spectature à défaut d'en trouver un meilleur. Il ne faut pas y voir connotée une forme de passivité, mais plutôt une manière de marquer le glissement dans le mode interprétatif.

⁴³ Gilles Thérien, *op. cit.*, p. 68.

Thérien pose problème dans la mesure où elle semble poser l'interface comme une surface neutre, passive, une surface de transit qui faciliterait les échanges entre un sujet et un objet. Toutefois, à partir du moment où on prend en compte qu'il existe dans certains cas une problématisation de la manipulation, l'interface s'opacifie et joue un rôle actif dans les processus de compréhension de l'œuvre. Dans le cas de la figure du livre, un questionnement sur l'interface est primordial dans la mesure où celle-ci elle est dynamisée par les interventions de l'artiste et fait œuvre en elle-même.

Si l'interface traditionnelle du livre est vide, neutre, celle des *Livres-Livres* est déjà, au moment de l'écriture, écrite, couverte de texte. Cette illisibilité par surplus de texte qui marque la spécificité des *Livres-Livres*, en déplaçant les problématiques habituelles liées à l'interface de la lecture, renvoie à une conception de la connaissance comme palimpseste, c'est-à-dire à une conception cyclique de la création, qu'elle soit littéraire ou artistique. C'est dire que pour écrire, il faut avoir lu, et qu'aucune création ne se fait à partir du néant. Bertrand Gervais en parle ainsi :

Écrire, c'est lire ou avoir lu, c'est poursuivre une relation et lui redonner une nouvelle impulsion. Si, comme d'aucuns le disent, il n'y a pas de première lecture, de lecture spontanée, parce que nous sommes toujours déjà en train de lire, il n'y a pas non plus de première écriture, d'écriture qui serait une origine, aussi radicale et dense que le Big Bang. Les origines ne sont jamais, nous disent les conceptions cycliques du monde, que le mouvement de reprise d'un processus sans fin. L'écriture est une transmission, celle qui assure le relais entre ce qui vient de se terminer et ce qui est sur le point de commencer : entre une écriture passée et une autre à venir, entre un écrit et un écrire, à la jonction desquels se déploie la lecture⁴⁴.

Il est donc possible de dire que la figure du livre est tout d'abord un déplacement, un détournement de l'objet livre. Ce détournement nous entraîne dans des sentiers qui ne nous sont pas inconnus, dans la mesure où ils parlent de notre imaginaire, de notre passé et de la manière dont nous nous projetons dans l'avenir – nos peurs de la mort du livre et de la littérature, le texte à l'écran qui bouleverse nos habitudes de lecture, etc. Dans toute figure, il y a du déplacement; la trajectoire « logique » ou habituelle d'un objet est déviée, entraînée

⁴⁴ Bertrand Gervais, *Figures, lectures, op. cit.*, p. 44.

vers les préoccupations personnelles de son auteur, de son créateur. Les modalités d'émergence des figures du livre sont ancrées, nous l'avons vu, dans une utilisation aujourd'hui millénaire du terme *figura*, celui-ci intimement associé à la notion de représentation, de glissement sémantique et de transformation.

Alors que la notion de *figura* nous a permis de comprendre et d'expliquer les conditions d'émergence et d'utilisation du terme de figure, l'analyse que nous avons faite des concepts de « figure » et de « figure du livre » nous a permis de rendre compte d'un processus d'appropriation, d'une construction mentale qui aboutit à la création d'un objet symboliquement chargé. Il est toutefois nécessaire de faire la distinction entre les figures dans le livre et les figures du livre. Bien que les deux partagent un certain nombre de traits – elles sont basées sur un déplacement de sens, demandent une lecture « iconotextuelle » –, elles se distinguent à la fois par leur but et leur portée. Si la figure dans le livre demande une lecture constamment déplacée vers un mode iconotextuel, elle ne touche toutefois pas au véhicule même du texte et de l'image. La figure du livre, quant à elle, entraîne l'objet-livre en tant que tel dans l'illisibilité, dans le questionnement et la reconstruction du sens. En rendant problématique la manipulation du livre – comme dans le cas des pages-miroirs de Rober Racine – ou encore sa compréhension – nous pensons ici aux *Livres-Livres* et à *A Humument*, de Tom Phillips –, les artistes du livre forcent les lecteurs à retourner à ce qui se trouve avant la lecture, c'est-à-dire à prendre conscience de l'objet, de ce qu'il signifie, de sa charge symbolique. Le détournement est ici ontologique; il ne s'agit bien souvent même plus de livres, mais d'objets, de pages.

La question du détournement est, nous l'avons vu, centrale au développement et à l'utilisation du terme de figure – *figura*. Si, au départ, les figures étaient des éléments constitutifs du livre, évoluant en étroite relation avec le texte qui les entourait, il est possible de dire que les figures contemporaines du livre, au-delà d'être des éléments constitutifs du livre ou du texte, en sont davantage des éléments de déconstruction, de déviation. En effet, les pratiques artistiques qui donnent lieu à des figures du livre passent bien souvent par sa destruction. Paradoxalement, c'est cette destruction du support qui permet le réinvestissement figural. Dans les *Livres-Livres*, l'écriture manuscrite se pose comme étant à la fois gardienne d'une tradition plusieurs fois centenaire, et comme l'élément de décomposition du livre.

Ce balancement constant entre tradition et modernité marque le développement des figures contemporaines du livre, instituant ainsi un corpus d'œuvres qui représente d'une manière originale notre rapport aux livres et à la culture écrite, notre attachement toujours perpétué pour l'objet en même temps que notre questionnement des valeurs, de la charge symbolique qu'il traîne à sa suite.

CONCLUSION

L'ÉCRITURE COMME REPRÉSENTATION GRAPHIQUE

La question qui traverse ce mémoire, qui touche tant à l'histoire du livre, à son symbolisme, qu'à la métamorphose que lui font subir les artistes, est celle de la structure et de la conception de l'écriture. Celle-ci est depuis longtemps pensée comme le moyen par excellence de la transmission du savoir, grâce à l'utilisation d'un système graphique abstrait supposé rendre compte *parfaitement* de la parole et de la pensée. Ce que les *Livres-Livres* illustrent de manière claire, toutefois, c'est que l'écriture se situe autant du côté du graphisme et de la représentation que de celui de l'abstraction pure. Comme le montre Anne-Marie Christin dans *L'image écrite*, la spatialité de l'écriture ainsi que du trait qui la constitue sont tout aussi riches en possibilités de signification que le sens qu'ils véhiculent¹.

Le développement et la valorisation d'un système d'écriture alphabétique et, par conséquent, abstrait, sont liés à une conception bien précise du rôle qui lui est dévolu; l'incompréhension de nos ancêtres face aux hiéroglyphes ou aux idéogrammes chinois est liée à cette manière de concevoir l'écriture, qui s'oppose radicalement à la prise en compte de sa spatialité. Bien que la séparation complète entre l'écriture et sa graphie, sa disposition sur l'espace de la page, ait été une étape cruciale dans le développement de notre système d'écriture, il faut voir que cette séparation n'est pas caractéristique à tous les autres systèmes d'écriture. Le fait que seule cette manière de considérer l'écriture soit, traditionnellement, prise en compte en dit beaucoup sur la façon dont s'est constituée notre culture, c'est-à-dire en isolant complètement, pour reprendre les termes utilisés par Anne-Marie Christin, les deux registres qui composent l'écriture : le verbe et le graphisme. Elle dit, plus précisément, que

¹ Anne-Marie Christin, *L'image écrite ou la déraison graphique*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 2001 [1995], 253 p.

Ce qui caractérise essentiellement la structure de l'écriture est sa mixité : parce que son système s'appuie sur deux registres à la fois, celui du verbe et celui du graphisme, mais aussi parce que ces registres sont eux-mêmes foncièrement hétérogènes l'un à l'autre. [...] Or, on ne trouve dans le langage aucune trace d'hétérogénéité; cela semble même lui être antinomique².

La prise en compte de cette mixité inhérente à l'écriture, en brouillant la frontière entre la littérature et les arts, ouvre de vastes possibilités de création et d'interprétation. Cette manière de voir s'oppose directement à la distinction faite par Lessing dans *Le Laocoon*, qui dit que « la littérature est art du temps, les arts plastiques sont arts de l'espace³ ». Bien que cette distinction ait longtemps été considérée comme valide, et l'est sans doute pour une grande partie des corpus artistique et littéraire, elle représente une certaine conception de l'écriture qui évacue complètement l'espace graphique la soutenant. La création d'œuvres hybrides mettant en jeu l'écriture et le graphisme vient bouleverser ce paradigme, et met en évidence leurs points communs, plutôt que leurs différences. Ce qui les unit par dessus tout, selon Christin, est leur partage d'un espace et, surtout, que cet espace soit le lieu de la représentation.

s'il est vrai que l'image relève de la catégorie de l'espace, il faut admettre d'abord que sa surface est première, c'est-à-dire préalable aux figures représentées, et telle que ces figures en soient elles-mêmes tributaires, mais aussi que les intervalles qui les séparent en préservent les valeurs. La mutation de l'image en écriture [d'idéogramme à phonogramme] confirme de la façon la plus claire, mais aussi la plus énigmatique, une observation aussi simple : l'espace est la seule donnée formelle qui demeure identique en chacune d'elles, comme si c'était lui qui constituait leur principe commun à toutes deux, et que la réduction même de la figure en signe lui était due⁴.

L'espace qui divise le texte ou les mots, dans les œuvres hybrides – les iconotextes –, doit être lu comme donnée signifiante, au même titre que le sens véhiculé par les mots. C'est donc dire qu'il existe, parallèlement à la syntaxe grammaticale, une syntaxe de la spatialité, de la disposition des mots qui doit être prise en compte au moment de la lecture, comme c'est

² *Ibid.*, p. 11.

³ *Ibid.*, p. 15.

⁴ *Ibid.*, p. 17.

le cas dans *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, dans lequel Mallarmé a voulu rendre les blancs du texte et les usages de la typographie porteurs de signification. La disposition des éléments textuels ou iconiques sur la page, réunis sur un même plan, doit entre autres sa signification à l'intervalle qui les sépare, et est donc directement liée à l'écran, à la surface qui les soutient⁵.

La conception de l'écriture, dans les *Livres-Livres*, est profondément liée à cette « pensée de l'écran » dont parle Anne-Marie Christin. L'écriture se trouve groupée selon certains motifs, elle déborde dans les marges et remplit les blancs, et c'est à travers sa disposition qu'elle entre en dialogue avec le texte sur lequel elle se pose. Avant même que d'être écriture, la graphie est ici utilisée dans sa spatialité, pour créer un effet de sens en se déployant sur un espace déjà occupé. Avec ce travail, Louise Paillé semble renouer avec un aspect fondamental de l'écriture, c'est-à-dire son tracé, sa relation à l'image, mais, ce faisant, elle bouleverse la compréhension que nous en avons et nous force à nous questionner sur l'utilisation que nous en faisons, sur les limites que nous lui imposons.

Nous touchons ici à un aspect central du travail de Louise Paillé, que nous avons abordé précédemment : la relation de dualité qui se noue entre la tradition et la nouveauté, entre la destruction du livre et la construction d'une œuvre. Si l'artiste reproduit exactement la position d'une copiste, qu'elle travaille de nombreuses heures penchée sur son manuscrit en recopiant fidèlement le texte d'un autre, en ne laissant pas le texte lisible, elle détourne le but premier de la copie, qui est de transmettre un texte, et, par son travail, elle rend impossible la lecture du texte premier. Tous ses livres d'artiste reproduisent cette attitude paradoxale face au livre, et c'est, selon Glyn White, ce qui assure leur lisibilité. Selon elle, un processus de

⁵ Christin dit, à propos de la surface d'écriture comme écran, en parlant des inscriptions paléolithiques dans les cavernes que « L'existence même de ces traces n'ayant de sens qu'à partir de, et sur, l'écran que proposait la paroi, les modèles de représentation les plus divers pouvaient y être appelés ensemble, et ils s'y trouvaient d'emblée équivalents. Équivalence qui présentait un corollaire essentiel : ces figures hétérogènes les unes aux autres ne s'additionnaient pas purement et simplement sur le mur. L'intervalle qui les séparait, loin d'être le « temps mort » dont parle Derrida, constituait leur dynamique sémantique, leur syntaxe : il était la mesure mentale qui garantissait leur différence en même temps qu'elle justifiait leur regroupement. » (*Ibid.*, p. 18.)

défamiliarisation ne peut être conçu comme tel que lorsqu'il est en présence d'éléments familiers. Elle dit :

A full understanding of the process of defamiliarisation shows us that it takes place against a background of familiar devices recognised and understood within internal or external conventions. This relationship is comparable to that between the familiar graphic surface, which is the background for all texts, and 'defamiliarising' elements on the graphic surface⁶.

Les *Livres-Livres* se construisent donc comme un dialogue constant entre la tradition et la contemporanéité, entre le connu, le familier, et l'inconnu, le nouveau. C'est ce balancement qui, en remettant en question notre manière d'appréhender le texte, le livre, permet de comprendre, de développer une réflexion sur notre conception de ces derniers. Car l'introduction de « difficultés » de lecture ne nous en dit pas seulement sur la lecture en tant que telle, elle nous offre une couche supplémentaire de sens, un niveau de plus dans la richesse de l'œuvre⁷.

Considérer l'écriture du point de vue de son graphisme ne lui enlève rien de sa signification; le travail de la typographie est d'ailleurs au cœur de cette complémentarité. Tenir compte de l'espace sur lequel elle se dispose et la manière dont elle le fait, au contraire, nous ouvre un monde de possibilités jusqu'ici assez peu exploré par la critique. Les artistes eux, toutefois, ne se sont pas privés de le faire. Au Québec, nous pouvons penser aux travaux sur la graphie et la calligraphie faits par Michel Côté, entre autres dans *Une saison trop courte* et dans *Au commencement la lumière*, ou encore aux œuvres – moins connues – de Charlotte Gingras, qui a beaucoup travaillé à partir du recyclage et de la réutilisation de ses carnets d'écriture.

⁶ Glyn White, *Reading the Graphic Surface. The Presence of the Book in Prose Fiction*, Manchester, Manchester University Press, 2005, p. 17.

⁷ White dit à ce sujet que « By increasing the difficulty of perception, and enforcing the expenditure of extra time in order to understand a passage, texts can produce numerous very different effects that do not necessarily simply expose the normal reading process; they may also supplement, broaden and multiply it [...] » (*Ibid.*, p. 11).

Au lieu de faire abstraction de la page, comme le fait le texte disposé d'une manière traditionnelle, le texte des livres d'artistes s'y réfère sans cesse, joue avec les marges, les limites ou la reliure. C'est donc dire que la lecture, en un sens, y est primordiale, qu'elle prime à la représentation d'une parole, dans la mesure où, avant que d'être dicible, elle est *visible*. Alors que la lecture d'un texte, normalement, n'est aucunement influencée par la disposition du texte sur la page – le lecteur suit, mentalement, un récit – le sens du texte des livres d'artistes est lié, enchaîné à la page. C'est à travers elle, dans les silences de ses blancs et les tumultes de ses amas de texte, que se construit la lecture. Christin en parle comme « une écriture qui ne serait pas vécue comme l'écoute esclave d'une parole, mais comme l'initiation, indéfiniment mystérieuse et neuve, d'un lire originel⁸. »

Ce mémoire, construit autour du développement d'une figure du livre, est entièrement tourné vers l'étude de l'écriture comme moyen de représentation. Être placé devant une figure du livre, comme c'est le cas avec les *Livres-Livres*, *A Humument* ou *Le Dictionnaire*, c'est en fait se trouver devant un livre illisible ou dont la lecture est difficile, perturbée. C'est en désémiotisant le livre que les artistes en ont brisé la linéarité habituelle, et ce faisant, lui ont introduit une nouvelle dimension : l'espace. L'introduction de cette notion bouleverse l'ordre établi de lecture, rationnel et abstrait. Pour reprendre les mots de Christin :

La linéarité de l'écriture, en rassemblant en un sillon unique les éléments jusqu'alors épars du symbolisme primitif, stigmatisait l'inanité foncière de l'espace en même temps qu'elle révélait à quel degré de sublimation elle avait conduit la figure, devenue trace sans corps, frontière plutôt qu'image. Mais elle indiquait aussi, et tout d'abord, que la loi avait été enfin comprise, que l'instinct de l'imaginaire s'était soumis à la pensée rationnelle⁹.

Briser cette illusion et réintroduire l'espace comme donnée fondamentale de la lecture permet d'accéder à une forme de lecture totalement différente, régie par des lois qui n'ont que peu de liens avec la lecture d'un texte traditionnel. Cette lecture hésitante, avançant pas à pas à travers le livre, se construit à l'encontre de la linéarité du récit et de la temporalité instaurée

⁸ Christin, *op. cit.*, p. 114.

⁹ *Ibid.*, p. 15.

par la parole, pour mettre en évidence sa graphie, son agencement dans l'espace, pour inscrire de manière claire son appartenance au livre qui la contient.

APPENDICE A

Texte surligné des Sermons sur la mort et ce qui s'ensuit

Un instant de passion t'appelle pour l'éternité. Une femme, la main sur mes yeux, dévore de ses regards le moment de plaisir. Son corps, dévoré par un cœur étranger, abandonne ses frayeurs dans sa bouche. Mes yeux vous brûlent et dévorent les flammes. Mes mains sont le désir de ce monde, de sa passion. Les flammes dévorent l'homme de feu. Nous avons encore ce moment, encore un seul instant dans ce monde pour prendre le danger de la main, un instant de puissance. Légers, aveugles, nous serons des flammes, peut-être ces feux que nous désirions posséder. Nous pourrions être touchés avec un si puissant rayon que, voyant les flammes nous tendre son feu, nous nous en approcherons. Nous aurions le pouvoir de voir le soleil plus brillant dans ses yeux. Votre demande si vive brûlait presque le jour après, je le verrai sans le voir. Regardez-nous, encore encore encore, nous sommes ces feux. Oh! Vous qui refusez les flammes, nous les aurons senti, et vous. À la pensée de dévorer l'éternité, mes yeux la dévoreront en un instant malgré les flammes qu'ils vomiront avec puissance sur vous. Vous brûlerez aux flammes de l'éclat de ce monde dans un désir de s'enflammer pour l'éternité. Chacun ressentira la beauté de son exil dans les forces de ce monde. Les désirs brûleront sans fin mais vous, écoutez pleurer le temps et si vous quittez ce monde, dormez la fureur au cœur. Que sais-je du mépris que vous avez de ce corps. Cette beauté vous glace. Ce cœur et ce sexe en colère sont mêlés dans la douceur de votre monde. Souvent vous maudissez le monde. Vos yeux brillent, mon ami. Une nuit, le sommeil, l'aveuglement, nous ont fait embrasser la terre, pour vous plaire. Les désirs dévorent ce monde. Il nous faut suivre les déserts et brûler dans le feu de ce jour. Demandez-lui pourquoi le bonheur nous fait frémir de fureur lui qui respire de plaisir. Il voyait brûler la pierre. Une fois il entendit mon désir. Écoutez-le, ne le regardez pas. Le monde triomphe dans nos yeux aveugles. Orgueilleux, trouvez-vous le pouvoir perdu. Sommes-nous frères de ce moment qui nous délivre du monde, de nos corps, de la violence de la pensée. Comment vivre toujours. Une force ranime mes yeux. Est-ce ce moment de plaisirs qui nous fait trembler et vivre. Qui nous regarde, nous qui sommes en colère. Après ce moment de crainte et de patience, nous avons besoin de certitude pour nous réconcilier avec l'éternité. Tous les jours nous revenons vous demander l'heure. Jamais nous nous détournons en chemin. Eux, sans voir le bon ordre du monde, regardaient. Personne ne parlait. Personne ne pensait. J'étais de ceux qui n'ayant jamais négligé de chercher quelque danger sur son chemin regarde remuer le jour dans son sein. Creuser le monde avec les bras. Forcé de subir la loi, l'homme vécu satisfait, comme au repos, jusqu'à espérer l'éternité. Il est heureux, cela est conforme en vérité. Il veut croire à ce monde et marcher. C'est l'heure de s'ouvrir pour goûter. Voici qu'il appartient au plaisir. Le désir ne peut le quitter. L'autre monde le délivre de l'ombre qui s'enfuit en exil. Le sommeil réjouit son corps, donnera des ailes. Bientôt, une musique réveille la force nouvelle depuis longtemps désirée. Pour nous le cœur et de joindre le sang rouge. Aujourd'hui le corps du monde triomphe comme un roi de cœur. La vue de la terre solitaire glace l'âme mais vous vivez comme des aveugles. Cette nuit est votre jour dans un royaume en feu. Une femme jette sur le prince son cœur moribond. Un monde nous quitte. Souverain!

douceur qu'il ne sera plus à lui-même. Le Saint-Esprit nous dit que les personnes chastes seront semblables à une personne couchée sur un lit de roses, dont les odeurs la tiennent dans une extase continue. Pour mieux dire, ce ne sont que des plaisirs chastes et purs dont les saints seront nourris et enivrés pendant l'éternité.

Mais, pensez-vous en vous-même, quand nous serons dans le ciel, nous serons bien tous heureux de même.

— Oui, mon ami, mais il y a quelque chose à distinguer. Si les damnés sont malheureux, et souffrent selon les crimes qu'ils ont commis ; de même, il ne faut pas douter que plus les saints ont fait de pénitences, plus leur gloire est brillante ; et voici comment cela se fera. Il est nécessaire, ou plutôt il faut que Dieu nous donne des forces proportionnées à l'état de gloire dont il veut nous environner, de sorte qu'il nous donnera des forces à proportion des douceurs qu'il veut nous faire éprouver. A ceux qui ont fait de grandes pénitences sans avoir commis de ~~pechés~~, il donnera des ~~forces~~ suffisantes pour soutenir les grâces qu'il leur communiquera pendant toute l'éternité. Il est très véritable que nous serons tous très heureux et tous contents, parce que nous trouverons des délices autant qu'il nous en faudra pour ne rien nous laisser à désirer. « O mon Dieu ! mon Dieu ! s'écrie saint François de Sales, dans une furieuse tentation qu'il éprouve, vos jugements

sont épouvantables ; mais si j'étais assez malheureux que ~~de~~ ne pas vous aimer dans l'éternité, ah ! du moins, accordez-moi la grâce de vous aimer autant que je pourrai en ~~ce monde~~. » Ah ! si du moins, pauvres ~~pénitents~~ qui ne voulez pas revenir à votre Dieu, si du moins, vous aviez les mêmes ~~forces~~ que ce grand saint, que vous aimassiez le bon Dieu autant que vous le pouvez en cette ~~vie~~ ! O mon Dieu ! combien de chrétiens qui m'écoutent ne vous verront jamais ! O beau ciel ! ô belle demeure ! quand te verrons-nous ? O mon Dieu ! jusques à quand nous laisserez-vous languir dans cette terre étrangère ? dans ce bannissement ?... Ah ! si vous voyiez celui que mon cœur aime ! ah ! dites-lui que je languis d'amour, que je ne vis plus, mais que je meurs à toute heure !... Oh ! qui me donnera des ailes comme à la colombe pour quitter cet exil et voler dans le sein de mon bien-aimé !... O cité heureuse ! d'où sont bannies toutes les peines et où l'on nage dans un délicieux torrent d'amour éternel !...

— Eh bien ! mon ami, vous en fâcherait-il d'être de ce nombre, tandis que les damnés ~~brûleront~~ et pousseront des cris horribles ~~sans~~ jamais espérer de ~~lui~~ ?

— Oh ! me direz-vous, non seulement il ne m'en fâcherait pas ; ~~même~~ je voudrais déjà y être.

— Je pensais bien que ~~vous~~ m'alliez dire cela ; mais il y a plus qu'à le désirer, il faut travailler pour le mériter.

BIBLIOGRAPHIE

ALIX, Sylvie, *Répertoire des livres d'artistes au Québec 1993-1997*, Montréal, Bibliothèque nationale du Québec, 1999.

AUERBACH, Erich, *Figura*, Paris, Belin, coll. « L'extrême contemporain », 1993.

BAKHTINE, Mikhaël, *Le marxisme et la philosophie du langage*, Paris, Minuit, 1977.

_____, *La poétique de Dostoïevski*, Introduction par Julia Kristeva, Paris, Seuil, coll. « Points », 1970.

BALAT, Michel, *Des fondements sémiotiques de la psychanalyse*, Paris, L'Harmattan, 2000.

_____, *Psychanalyse, logique et éveil de coma : le musement du scribe*, Paris, L'Harmattan, 2000.

BARBIER, Frédéric, *L'Europe de Gutenberg, Le livre et l'invention de la modernité occidentale*, Paris, Belin, 2006.

BARTHES, Roland, *Texte (théorie du)*, Encyclopaedia Universalis, 1973.

BATT, Noëlle, « Le livre d'artiste, une œuvre émergente », *Peinture et écriture 2*, Montserrat Prudon (dir.), La Différence, 1997.

BAUDELAIRE, Charles, *Les fleurs du mal; Les paradis artificiels; Le spleen de Paris*, présenté par Marcel Jullian, Paris, Fixot, coll. « Bibliothèque », 1992.

BENJAMIN, Walter, *Je déballe ma bibliothèque*, trad. de l'allemand par Phillipe Ivernel, Paris, Éditions Rivage poche, coll. « Petite bibliothèque ».

_____, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, trad. de l'allemand par Maurice de Gandillac, Paris, Éditions Allia, 2004.

BERGERON, Denise, *La rhétorique du collage*, Mémoire présenté comme exigence partielle de la maîtrise en études des arts, Université du Québec à Montréal, 2001.

BLOUIN, Danielle, *Un livre délinquant. Les livres d'artistes comme expériences limites*, Saint-Laurent, Éditions Fides, 2001.

BOUGNOUX, Daniel, « Indices, icones, symboles », *La communication par la bande : une introduction aux sciences de l'information et de la communication*, Paris, La Découverte, 1991.

BOLTER, David Jay, et Diane Gromola, *Windows and Mirrors*, Cambridge, MIT Press, 2003.

CARRION, Ulises, *The New Art of Making Books*,

<http://www.arts.ucsb.edu/faculty/reese/classes/artistsbooks/Ulises%20Carrion,%20The%20New%20Art%20of%20Making%20Books.pdf>, site Web consulté le 18 septembre 2007.

CHRISTIN, Anne-Marie, *L'image écrite ou la déraison graphique*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 2001 [1995].

CLAY, Steven, « Embrace & Insight : The Book Is a World », *Talking the Boundless Book: Art, Language, and the Book Arts*, Charles Alexander (ed.), Minneapolis, Minnesota center for book arts, 1995.

COMPAGNON, Antoine, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.

DELEDALLE, Gérard, *Lire Peirce aujourd'hui*, Bruxelles, De Boeck-Wesmael, 1990.

DERRIDA, Jacques, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967.

DERRIDA, Jacques et Jean-Luc NANCY, *Le toucher, Jean-Luc Nancy*, Paris, Gallilée, 2000.

DUBORGEL, Bruno [dir.], *Figures du graphein, arts plastiques, littérature, musique*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2000.

DRUCKER, Johanna, *The Century of Artists' Books*, New York, Granary Books, 1995.

FOUCAULT, Michel, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1966.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.

GERVAIS, Bertrand, « Entre le texte et l'écran », *Interdisciplines* dans le cadre des « Quinzièmes entretiens Jacques Cartier », *Les défis de la publication sur le web, hyperlectures, cybertextes et méta-éditions*,

<http://www.interdisciplines.org/defispublicationweb/papers/2/language/fr>, site Web consulté le 5 décembre 2007.

_____, « Presbytère, hiéroglyphe et dernier mot : pour une définition de l'illisibilité », *La lecture littéraire*, Reims, janvier 1999.

_____, *Figures, lectures. Logiques de l'imaginaire*, Montréal, Éditions Le Quartanier, coll. « Erres Essais », 2007.

_____, « L'effacement radical, Maurice Blanchot et les labyrinthes de l'oubli », *Protée*, vol. 30, n° 3, hiver 2002.

GOULD, Karen, *Writing in the feminine. Feminism and Experimental Writing in Quebec*, Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1990.

GROUPE μ , *Traité du signe visuel : pour une rhétorique de l'image*, Paris, Seuil, coll. « La couleur des idées », 1992.

GUIDERDONI-BRUSLÉ, Agnès et Myriam Watthee-Delmotte, « Les enjeux des représentations figurées », *Paroles, textes et images. Formes et pouvoirs de l'imaginaire*, Jean-François Chassay et Bertrand Gervais [éds] Montréal, Figura, coll. « Figura », n° 19, 2008.

HANTAÏ, Simon, Jean-Luc NANCY et Jacques DERRIDA, *La connaissance des textes. Lecture d'un manuscrit illisible*, Paris, Gallilée, 2001.

JOHANNOT, Yvonne, *Tourner la page, Livre, rites et symboles*, Grenoble, Éditions Jérôme Millon, 1994 [1988].

- JOLY, Martine, *L'image et les signes*, Paris, Éditions Armand Colin, coll. « cinéma », 2005.
- KRISTEVA, Julia, *Séméiotikè*, Paris, Seuil, coll. « Littérature », 1978.
- MOEGLIN-DELCROIX, Anne, *Esthétique du livre d'artiste*, Paris, Éditions Jean-Michel Place, Bibliothèque nationale de France, 1997.
- MOLIN-VASSEUR, Anne, *et al*, « Le livre d'artiste » 10-5155-20 *Art contemporain*, Sherbrooke, Publications Alternatives, n° 4, été 1983.
- MONTANDON, Alain dans le recueil *Signe/Texte/Image*, Lyon, Éditions Césura, 1990.
- MONTANDON, Alain [éd.], *Iconotextes*, Paris, Ophrys, 1990.
- PAILLÉ, Louise, *Livres livres. La démarche de création*, Trois-Rivières, Éditions d'art Le Sabord, 2004.
- PEIRCE, C. S., « How to Make Our Ideas Clear », *Collected Papers*.
- PHILLIPS, Tom, *A Humument*, New York, Thames & Hudson, 2005.
- PIROUX, Lorraine, *Moins que livres: essai sur l'illisibilité (Diderot, Graffigny, Bernardin de Saint-Pierre et Joseph Cornell)*, à paraître en 2008.
- _____, *Le livre en trompre-l'œil ou le jeu de la dédicace*, Paris, Kimé, 1998.
- PRICE HERNDL, Diane, « The Dilemmas of a Feminine Dialogic », *Feminism, Bakhtin, and the Dialogic*, Dale M. Bauer et Susan Janet McKinstry (dir.), New York, State University of New York Press, 1991, p. 7-24.
- PYTHOUD, Laurence, « Mais qu'est-ce donc qu'un livre unique ? », *L'Œil*, Paris, n° 479, mars-avril 1996, p. 58-60.
- RANCIÈRE, Jacques. *Le partage du sensible*, Paris, La Fabrique, 2000.

SMART, Patricia, *Écrire dans la maison du père. L'émergence du féminin dans la tradition littéraire du Québec*, Montréal, Éditions Québec/Amérique, 1988.

STIMPSON, Tom Catharine, « Female Insubordination and the Text » *Where the Meanings Are*, New York, Methuen, 1988.

THÉRIEN, Gilles, « Pour une sémiotique de la lecture », *Protée*, vol. 18, n° 2, 1990.

WHITE, Glyn, *Reading the Graphic Surface. The Presence of the Book in Prose Fiction*, Manchester, Manchester University Press, 2005.